BIANCO E NERO

ANNO III • N. 3 • MARZO 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La bella addormentata

Alla pubblicazione di questa « prima stesura » per lo schermo della nota opera di Rosso di San Secondo — che compie quest'anno il suo ventesimo anniversario — m'occorre premettere qualche osservazione sul tentativo di ripensare cinematograficamente un'opera teatrale di così spiccato accento poetico, tentativo che ad alcuni amici sembrava impresa disperata. Giudicherà il lettore se io sia oppur no riuscito. Ma, qualora si volesse confrontare lo scritto che segue con l'opera originale, è bene si sappia che le modificazioni e varianti riscontrabili sono dovute in parte alla necessità di tradurre in linguaggio « visivo » il dialogico e in parte alla opportunità di contenere nei limiti delle esigenze sociali e morali del nostro cinema attuale un'opera che è frutto di libera fantasia creatrice: ciò allo scopo di dimostrare la possibilità, effettiva e pratica, della sua versione in film. Non starò qui a dire quanto codesto duplice ordine di esigenze m'abbia ostacolato e costretto il cammino. Tuttavia m'è parsa larga ricompensa alla mia fatica l'andar trovando nei toni lirici rossiani, più mi ci addentravo, i fili narrativi e alle immagini letterarie, se così si può dire, le loro equivalenti cinematografiche.

Tutto ciò col tremore e l'ansia di chi osa metter mano all'opera altrui. E quanto più la stima e l'ama, tanto più se ne sente schivo: anche dopo che l'autore, benevolmente, ne ha apprezzato gli intenti autorizzando la pubblicazione del « contaminato » racconto.

PERSONAGGI PRINCIPALI

CARMELA (*La Bella Addormentata*)
RINALDO
LA SIGNORA NORMA
ISIDORO
DONNA GIUDITTA
LA SIGNORINA ERMINIA
DON VINCENZO, il notaio.
CONTADINI
MINATORI
Folla di Fiera, in una città siciliana.

Il popolo delle provincie centrali della Sicilia è costituito da due genti: contadini e minatori (zolfatari). Non l'orizzonte vasto e mutevole del mare ma, per entrambe, il muro di casa, il campanile e la collina. Esseri umani preclusi, con tutti i loro pensieri e le loro passioni, dal resto del mondo. Epperò quante e quali differenze tra gli uni e gli altri! Diversi i loro modi di vita, le loro abitudini e le loro stesse apparenze: lenti e attoniti i primi, dai bronzei visi solcati; vivaci e pallidi i secondi, i profili acuti, gli occhi vigili e intenti. Contadini, ogni novità li incanta; li accende d'inconscie cupidigie, di stupefatta adorazione chiunque sappia vivere sganciato dal pezzo di terra su cui essi, proni, stanno sotto la sferza del sole a cercarsi il nutrimento. Minatori invece, lo scavare per anni sotterra ha dato loro un sesto senso, una nuova dimensione del mondo per cui quello colorato della superficie — a confronto dell'altro ove la vita è in ogni momento in lotta con il pericolo — appare come un teatro di fantasia, d'avventure gioiose e temerarie. Nessun timore, nessuna stupefazione li arresta. Come ai reduci di una guerra, bello è giocarsi la vita per mantenere una parola, o per l'onore di una donna.

Le due razze s'incrociano di rado: è un vecchio patto degli avi che si tramanda con la fede un po' fanatica e i costumi tradizionali di generazione in generazione e che permette una convivenza pacifica e concorde. Ma, qualche volta, accade che i giovani vadano a sposare nell'altra gente e, nonostante le malefiche profezie, n'escono allora strani tipi, destinati per solito a lasciare il paese o a far parlare di sè in tutta la plaga.

Il personaggio su cui s'impernia questa vicenda è una giovane donna innocente nata appunto da padre minatore — perito poi in una disgrazia sotterranea — e da madre contadina, morta subito di parto. La giovane — Carmela — cresciuta dalla compassione degli amici del padre nelle loro famiglie, è stata compagna di giuochi dei loro figli, di poi anch'essi minatori.

A quindici anni essa è bella fuori del comune. Da tutti sono conosciuti l'azzurro dei suoi occhi e la sua biondezza dorata che fanno spicco tra il generale colore oscuro delle carnagioni e delle chiome. Nei suoi colori, nel suo corpo perfetto, snello e armonioso, Carmela sembra il

raro, superstite fiore d'una razza antica e perduta di cui quelle genti, in parte almeno, discendono.

Già i giovani dell'una e dell'altra parte se la dividono con gli occhi, se la contendono nei loro discorsi quand'essa passa per il paese i giorni di festa.

Ma nessuno osa avvicinarla o toccarla, perchè c'è Rinaldo che la protegge. Rinaldo, suo paladino, che compare sempre nella sua vita quando è il momento di comparire: tutti lo sanno, e lei pure.

Rinaldo, tipico e baldanzoso campione della gente dei zolfatari — un gran ciuffo nero sulla fronte e sugli occhi vividi — era già un ragazzo alto quando Carmela era ancora una bambina. Egli ben ricorda il tragico giorno in cui suo padre ebbe salva la vita dal padre di lei, perito, come s'è detto, nel crollo sotterraneo.

Carmela sempre ha avuto cara l'amicizia di Rinaldo e nemmeno ora la disdegna. Anzi le pare che essa, nella sua forza, nella sua devozione e nella sua gaiezza, sia la sola cosa di cui può sentirsi sicura.

Rinaldo ha in sè due culti che poi formano tutt'uno: la miniera e Carmela. Uscito dalle grotte e dai cunicoli, egli ama sorprenderla nei piccoli lavori donneschi ed aiutarla; è fiero di proteggerla e le piace incantarla con la sua prestanza atletica, come alla fiera, quando ha vinto su tutti i giovani del paese l'albero della cuccagna. Ma il suo gusto preferito è quello della sorpresa: balzare improvviso al suo fianco saltando da un albero o da una siepe, donarle un ninnolo o cavare un nastro colorato acquistato al mercato e annodarglielo nei capelli.

Carmela insomma è per Rinaldo un po' come un simbolo che fa squillare in lui altri e più nobili istinti da quelli che, al vederla, scotono i contadini giovani e anche anziani. E ciò lo illumina di una luce che potrebbe dirsi spirituale. Perciò non solo ha per lei il massimo rispetto ma lo pretende da tutti, qualunque possa esserne il rischio.

Qualche incauto spasimante è tosto sconcertato, e le sconcie proposte di certi anziani troppo ben pasciuti sono subito rintuzzate.

Ma un giorno, in una sera di festa paesana, una rissa è sorta per un rifiuto di Carmela a danzare con un giovinastro d'un'altra miniera. Sopraffatto dal numero, Rinaldo si difende come può, e ferisce. Il giorno appresso, quando vengono al villaggio i militi per arrestarlo, è Carmela che, avvistatili, con una corsa da gazzella per sentieri scoscesi irti di fichidindia e more, lo raggiunge alla miniera e lo fa fuggire.

Carmela, senza Rinaldo, è perduta. Una carriola siciliana tirata da un cavallino, la porta lontano, in città, gli occhi umidi, assorti.
Comincia la sua vita nel mondo.

Essa ha una lettera in cui non sa leggere, ma il parroco, Don Gennaro che gliel'ha data, le ha detto che andrà a servire il signor notaio di città, Don Vincenzo, e la signora sua madre Donna Giuditta — un po' strana, ha aggiunto, quella signora — e sua figlia la signorina Erminia, tanto buona, tanto pia. Là starà bene e imparerà molte cose, anche a scrivere, anche a leggere e a far di conti.

Eccola infatti, trasformata e rincivilita in servetta distratta di città, lavare e stendere panni in cortile, mentre dal poggiolo una vecchia dall'apparenza arcigna e severa la osserva. Non è più la Carmela selvaggia d'un tempo; di quella non è rimasto che un nastrino azzurro, dono di Rinaldo, con cui solleva i capelli dalla nuca; ma la sua femminilità sana e insieme procace, si disegna anche sotto quelle povere vesti ripulite.

Se n'è accorta come d'un prodigio anche la signorina Erminia che vive angosciata e succube in tutto accanto a quella vecchia stramba e autoritaria. Come può, la difende dalle sgridate materne e segretamente le fa qualche piccolo dono.

Se n'è accorto anche Don Vincenzo che è già sulla quarantina: e che, tra un atto notarile e l'altro, spia Carmela dalla finestra, la ascolta canticchiare e si distrae così dal suo lavoro dietro quella autentica donna entrata Dio sa come, Dio sa perchè, nella sua casa. Quella freschezza di carni, quel sorriso ingenuo — là dove non entrano che clienti di paese, gente interessata, e Don Michele, il prete visitatore della vecchia inferma e della zitella intimidita — quella presenza sensuale, calda e insieme inconsapevole, dico, là dove non c'è che polvere e documenti dell'egoismo umano, fanno del notaio un pover'uomo da tanta grazia naturale eccitato e sconvolto.

Carmela, nonostante i rimbrotti frequenti della padrona, i consigli della signorina Erminia che cerca sopperire a tutte le sue deficienze, è assente e spaesata. Quando esce il mattino per le spese, s'incanta a lungo dinanzi alle vetrine di vestiti. E qui s'imbatte in un tipo, rosso di ca-

pelli, che tutto cerimonioso le dice: — Oh, non spaventatevi signorino, io sono Isidoro, il bell'Isidoro —. Carmela che sa? che capisce? La prima volta costui l'ha accompagnata fino all'uscio di casa. E Don Vincenzo, dalla finestra, li ha visti. Un'altra volta Isidoro l'ha seguita, e le ha offerto da bere un liquido verde, amaro e freschissimo in un piccolo bar; l'ha fatta ridere, ridere di gioia, con la storia che là avrebbero trovato una signora che, se lei voleva, le avrebbe regalato un vestito leggero leggero, di velo rosa.

Infatti la signora c'era; era là, dietro la cassa, una grassa donna con un gran tortiglione di capelli ben pettinati e lucidi tutta azzimata e profumata. Mentre Carmela beve, la signora la osserva, la scruta, le gira intorno, e lancia occhiate per lei incomprensibili al bell'Isidoro.

— Mi chiamo Norma, le dice, e qui son la padrona, vero Isidoro? — la domanda non ammette che una risposta. — Oh, certo — risponde l'altro con un sorriso effimero, — Volete vedere il vestito, nevvero? — Carmela annuisce incredula.

Salgono per una scaletta di legno. Nella soprastanza le due donne restano sole. La signora Norma da un gran mazzo di chiavi ne sceglie una: apre un baule e ne cava il famoso vestito di velo, tutto rosa. Carmela non crede ai propri occhi quando si contempla davanti allo specchio così vestita e tanto mutata. Che meraviglia! Si sente un'altra! E trasecola addirittura quando dal baule vede uscire uno dopo l'altro vestiti che le paion bellissimi e monili e nastri d'ogni colore e tante altre cose e cosuccie donnesche che la strabiliano come una bimba.

— Tutto per voi — le dice la signora Norma, se verrete a star con me. Ora che ci conosciamo, tornerete a trovarmi, vero? Contate su di me come un'amica —. Da dietro una tenda, Isidoro sporge il capo e a Norma ammicca con smorfie ghiotte, non visto da Carmela che, mentre si riveste, scopre le spalle e il seno.

Una mattina in casa del notaio, la voce stridula e imperiosa di donna Giuditta ha destato tutti: — Carmela! Carmela! Ma nessuno risponde. La signorina Erminia, leva il capo dal guanciale, guarda l'orologio a cucù che segna le sei. Ma la voce più forte e stridula che mai — Carmelaaa! — s'avvicina, è nel corridoio. Mentre Erminia balza dal letto e s'infila una vestaglia, si ode un oh! di stupore e di orrore e poi la frase: — Carmela, dove sei?

Erminia esce dalla stanza, raggiunge la madre che è sulla soglia della cameretta di Carmela. Il letto è intatto. Soltanto il piccolo canterano ha i battenti aperti e i cassetti vuoti: Carmela se n'è andata: la sorpresa delle due donne è grande: — Tu la viziavi — dice la vecchia alla figlia. Ma Erminia angosciata tace mentre raccoglie in fondo a un cassetto un fazzolettino dimenticato.

Sopraggiunge anche Don Vincenzo, il viso stravolto e assonnato.

— Gliel'ho regalato io — spiega Erminia alla vecchia madre che crede il fazzolettino sia stato rubato, nascosto e poi dimenticato. E teme che, andandosene, Carmela abbia rubato dell'altro. — Accidenti a Don Gennaro! — dice — e ricordi come l'aveva raccomandata?! Ma la pagherà!

Erminia e Vincenzo cercano di dissuaderla dall'idea del furto ma la vecchia, in camicia da notte gira per casa, aprendo i cassetti delle posaterie, gli armadi delle biancherie, i tiretti dello scrittoio creando lo scompiglio. Non uno spillo è stato toccato. Borbottando si ritira, accompagnata da Erminia che cerca di tranquillizzarla.

Anche Vincenzo rientra nella sua stanza, chiude cautamente a chiave e siede pensieroso sul letto. Tra le coltri in disordine vede un nastrino azzurro che raccoglie rapidamente. Lo riconosce, lo guarda, lo stende tra le dita, mentre i gridi della vecchia riprendono: — Carmelaa! dove sei? Chi ti voleva male in questa casa? Perchè sei fuggita?

Don Vincenzo s'accorge di non poter più dominare il tremito delle mani. Si stringe le tempie e chiude gli occhi. Che ha fatto?!

Abbandonata la casa dove è stata sedotta — e non c'era, questa volta, Rinaldo a soccorrerla — Carmela, non avendo altro asilo, ripara da Norma e Isidoro che essa crede i soli amici e tutto ad essi racconta.

Ora non ha più forza nè per pensare nè per volere; nè comprende che codesta è gente assai peggiore, avida e speculatrice del suo corpo, che ella dovrà mostrare e dare. È tanto stanca; ha tanto sonno.

Il suo « io », calato già nell'oscurità dell'essere a imbozzolarsi in un letargo muto e immoto, in uno spirito di sonno, pare per sempre annullato. Tutta la sua vita precedente, al paese, presso la miniera, e Rinaldo stesso, a lei che è lì — seduta dinanzi allo specchio, nella soprastanza del bar — imbambolata dalle moine ora tènere, ora brusche di Norma, con Isidoro che le gira intorno a spirale come un avvoltoio sulla preda, vestita d'un abito rosso scollato che le disegna il petto e i fianchi

in modo provocante, tutto ciò che ha visto e vissuto prima appare a lei, Carmela, come un sogno, un incubo.

Norma è soddisfatta della sua opera. Ed ora le propone di uscire con lei alla fiera. Carmela, così vestita, si sente spudorata e ha ancora la forza d'opporre un rifiuto. Norma dapprima insiste con le buone; ma, viste vane le sue parole, la tratta da sgualdrinella e le rinfaccia la storia del notaio e la minaccia di buttarla fuori coi suoi quattro stracci alla vergogna di tutti. Carmela allora non resiste più: si sente mancare. Norma corre al bar a prenderle un liquore stimolante ed eccitante. Nel frattempo Isidoro le è sopra, prende Carmela tra le braccia, tenta di baciarla ma essa sviene. Norma, sopraggiunta, la libera con modi energici dall'energumeno, la solleva e la fa bere, bere. — E che ti piglia?! — dice a Isidoro.

Eccole a passeggio per la fiera. Carmela ha appena la forza di camminare. Norma la sorregge e intanto, passando, richiama l'attenzione di chi è distratto con tempestive gomitate e urtoni, e dice a lei di sorridere, di guardare ora qua, ora là.

Occhi sanguigni fissano Carmela, visi febbrili si rivoltano a guardarla, gesti impudichi, frasi torbide commentano il suo passaggio. Essa passa osservata da tutti, per il piacere degli occhi di tutti, come un eccitamento.

E già qualcuno la segue, ammicca a Norma, confida le impressioni all'amico. Alcuni già si dirigono verso il bar. Carmela, come un automa, cammina istupidita in mezzo a tutta quella umanità che va e viene, per la fiera, e le si struscia vicino, i visi torvi, le mani ingorde. Guarda tutti ma non vede nessuno.

Non vede Rinaldo che dall'alto del suo carro, l'ha veduta. Egli è balzato giù con un salto, s'è fatto largo tra la folla, le è venuto davanti e l'ha chiamata: — Carmela!

Ma essa, che pure ha udito, passa oltre senza vederlo.

— Carmela! — mormora Rinaldo. Lì s'arresta immobile, ammutolito a fissarla. E nel vederla allontanarsi così ridotta, dai suoi occhi, come l'acqua da un orcio sul dorso di un mulo, sprizzano le lagrime.

Più tardi, quando intorno al bar, già s'adunano gli uomini con arie grevi di sensualità e Norma e Isidoro hanno un gran da fare a tenere tutti a bada, a dire che Carmela dorme, che più tardi, forse, se starà

bene, scenderà — e già corrono oscuri discorsi di denaro — Rinaldo arriva alla maniera antica con un garofano rosso in mano. Lo accompagna Celeste, un venditore di fichi d'India che stravolge il capo per un tic-nervoso ogni momento.

Carmela scende in quella dalla scaletta, lentamente, come un automa, gli occhi esterrefatti. Rinaldo solo si fa largo tra tutti che ammutoliti la guardano. Carmela lo vede, lo riconosce, dà un grido altissimo e torna indietro, su, di corsa. Rinaldo le è subito presso, precede Norma e Isidoro e tutti. Supera la scaletta in pochi salti, entra e serra dietro sè l'uscio.

— Carmela!

— Rinaldo!

I due si abbracciano come fratelli ritrovati.

Dal breve, triste, concitato racconto di Carmela, mentre alla porta Norma e Isidoro bussano e vociano — aprite, aprite! — e gli uomini già rumoreggiano inquieti giù nel bar, Rinaldo intuisce la situazione: sa ciò che deve fare. Carmela, ricoperto di uno scialle nero l'abito rosso, è pronta a seguirlo.

Rinaldo spalanca l'uscio e con un balzo è su Isidoro che precipita rotoloni per la scala. La lotta è stata brevissima e improvvisa. Altri uomini avanzano per la scaletta minacciosi. Rinaldo li attende impavido con occhi d'acciaio e dice a gran voce: — Ora vi mostrerò io la bella addormentata!

Scende incontro agli altri seguito da Carmela che stringe il garofano rosso sul petto e ha lo scialle nero sul capo e sulle spalle. Il suo viso, sbiancato, è più di statua che di creatura umana.

Ma come passeranno illesi attraverso quella folla che attende impaziente e minacciosa di sotto e fin sulle scale? Come si salveranno da quella ostilità che di minuto in minuto cresce intorno a loro?

(La soluzione di questa scena potrà essere data o per accentuazione violentemente drammatica, oppure con causticità beffarda. Non si è voluto, di proposito, farne cenno in questa prima stesura per non influenzare il giudizio del lettore e degli eventuali realizzatori; i quali, dall'insieme del racconto e sulla base di considerazioni inerenti all'impostazione generale del film, potranno meglio decidere quale delle due soluzioni sia da preferirsi. Qualunque possa essere la scelta, chi scrive tiene a disposizione, sia in un senso che nell'altro, le due trovate risolutive).

Per via, Rinaldo e Carmela sospinti dalla folla, traversano la fiera. In cima al campanile c'è un angelo lucente che calpesta col piede il demonio. Carmela si aggrappa tutta a Rinaldo e dice: — Vedi, l'Arcangelo è come te, viene e stende a terra i demoni!

— Taci — le risponde Rinaldo che procede guardingo — e non incantarti ora a guardare l'Arcangelo. Nessuno sforzo gli costa a lui che ha in mano la spada —. Fa una smorfia e mostra un luccichìo di denti bianchi. Carmela sorride, ed entrambi godono — ora — di tutto quel brio di musiche e di canti, di colori e di luci.

Alla porta della casa del notaio. Bussano. Erminia apre. Vengono introdotti alla presenza di donna Giuditta e di don Vincenzo.

La vecchia è agitata, la zitella è terrificata, il notaio è allibito. La vecchia dapprincipio non conosce e non vuol conoscere nessuno. Ma Rinaldo la sa calmare e riesce a spiegarle che in casa sua è avvenuta una magagna. Prende per mano Carmela che ha il viso quasi interamente coperto dallo scialle: gliela conduce dinanzi, le scopre il capo e poi le toglie lo scialle. Carmela rimane come una statua di cera sgargiando nei suoi colori, nel grigio della stanza.

La vecchia: — Una femmina perduta! — Ma le si avvicina, la fissa intensamente e la riconosce. Rinaldo cava un fazzoletto, versa sopra dell'acqua da una bottiglia e lava il viso a Carmela: le disfa le trecce, le chiome bionde le ammantano le spalle. Ora è Carmela che racconta perchè è fuggita e che ha fatto di lei il notaio quella notte. Il notaio che dapprima nega timidamente, a poco a poco confessa, s'umilia, s'accusa d'esser un pover'uomo costretto in una vita terribile, sorvegliato, angustiato, tenuto come un adolescente... Ma il suo discorso sembra non avere eco alcuna nei suoi ascoltatori che lo guardano muti, impassibili, freddamente. Egli si dimena nel vuoto cintato da quegli occhi severi e vede che il solo tenero, il solo sguardo umano, per lui, è quello di Carmela: a lei si rivolge quasi come una preghiera. Le chiede pietà, domanda che deve fare, se può chiederle d'essere sua moglie.

Ma in quella bussano alla porta. Qualcuno avverte che la polizia, informata da Norma e Isidoro, viene ad arrestare Rinaldo.

Rinaldo fa cenno che verrà subito. S'accosta ai due e dice a Vincenzo: — Orsù, levati. Ora tocca a te. Vedi, è stanca, ora, povera ani-

ma. Falla riposare. Ecco, così —. Spinge una poltrona nel mezzo della stanza; prende per mano Carmela e ve la fa sdraiare, mettendole ai piedi uno sgabello. E aggiunge, guardandola, come se ancora mancasse qualcosa al completamento della sua opera: — Non hai nulla per legarle i capelli?

Don Vincenzo guarda Carmela, guarda Rinaldo, poi ha come un barlume. Passa veloce nella vicina sua stanza seguito dagli sguardi interrogativi di tutti e quando torna ha tra le mani il nastrino azzurro, quello stesso che nel brusco risveglio di quella mattina aveva trovato tra le coltri. Rinaldo riconosce nel nastro un suo antico dono di quand'erano ancora al paese. Ed ha un sorriso allegro e commosso insieme. Carmela lo guarda, lo comprende; si solleva un poco, leva il nastro dalle mani del notaio e lo dà a Rinaldo che le si fa dietro e le annoda i capelli, come lui sa bene. — Ecco: così. Sorridi ora Carmela. Addio simpatia! E buona notte, ai signori. Datele un tetto, un focolare e una finestrella sotto la grondaia dove possa qualche volta la sera contare con me le stelle che spuntano in cielo. Addio —. Giunge fino alla porta, ha un ultimo cenno di saluto per Carmela. Poi scompare.

GUGLIELMO USELLINI

Stanchezza del cinema americano

La massima quota di depressione dell'industria cinematografica americana, probabilmente fu registrata nel primo semestre 1938. Una domenica dello scorso luglio, il supplemento finanziario del « New York Times » usciva con una tabella dove gli incassi delle sale dei cosidetti « Big Four », nel territorio degli Stati Uniti, durante il semestre suddetto, venivano messi a confronto con le cifre del semestre precedente. Ne risultava una complessiva contrazione del 47 per cento; e scusate se è poco.

Tecnicamente, il « New York Times » è un giornale assai accurato. E almeno per ciò che riguarda gli interessi americani, non si potrebbe fargli carico di disfattismo programmatico, e d'opposizione a tutti i costi. Non c'è dubbio, insomma, che quel catastrofico 47 per cento era vero. E non c'è dubbio che gli dovesse corrispondere una contrazione almeno analoga, nel circuito degli « Independent Theatre Owners »: nelle sale che non fanno parte dell'organizzazione dei « Big Four ».

Durante la passata stagione di primavera e d'estate, ogni cinematografo americano che appena appena si rispettasse, era stato costretto a mettersi in regola con le esigenze dell'« air conditioned »: d'un sistema, cioè, di refrigerazione che, relegati nel sottoscala i decrepiti ventilatori e consimili amminnicoli, ha per oggetto di tenere il cliente così fresco che, molte volte, nel contrasto del bollore ch'è fuori, finisce col beccarsi un reuma o una polmonite. E sempre per decidere l'avventore reticente ad entrare, i gestori delle sale d'ogni specie avevano anche il più possibile largheggiato d'inviti e ornamenti sussidiari: spettacoli di « varietà » elegantissimi, sfacciate esibizioni di « burlesk ». Non c'era da esser gran che soddisfatti, dopo avere speso tanto denaro nei refrigera-

tori d'ultimo modello e nelle gambe delle ballerine, a dover constatare che gli spettatori disertavano circa in misura del cinquanta per cento.

Una diserzione siffatta non s'era verificata nemmeno tra il 1929 e il 1932, avanti il « New Deal »; negli anni così ansiosi e rovinosi che potrebbero chiamarsi della prima depressione. Il motivo è evidente. Gli americani hanno resistenza di temperamento scarsissima, ed un cieco terrore di tutto quanto minacci il loro benessere economico. Malgrado ciò, nel 1929 e seguenti, essi restarono strenuamente fedeli al cinema, nè esitavano a metter mano a tasca, all'ingresso delle sale. Con tanti patemi, ancora riuscivano a interessarsi e divertirsi alla propria produzione cinematografica. I quattrini scemavano, erano pochi. Ma i film erano buoni. E i quattrini, per pochi che fossero, andavano ai film.

Voglio dire che la presente crisi del cinematografo americano è, in grandissima parte, una crisi nella qualità del prodotto. Il fenomeno della rarefazione del pubblico, naturalmente si ritorce subito sulle condizioni della produzione; scoraggiando i produttori, diminuendo le loro scorte di denaro, al medesimo tempo che, per una quantità di cause, il costo di fabbricazione è in continuo aumento. Ma al punto d'origine della crisi sta la sfiducia nel prodotto, una sazietà delle presenti formule di produzione. Che tutte queste non sieno affermazioni gratuite, spero mostrarlo senza troppe parole.

Mentre nel 1938 il pubblico americano guardò con occhio sempre più atono i film di produzione nazionale, andava facendosi strada e concretandosi la curiosità per il film francese e tedesco. Non nelle cineteche o nelle sale per la proiezione di pellicole avanguardiste e sperimentali; ma proprio nei locali da commercio. Non sarebbe neanche impossibile che, in maggioranza, questi film francesi e tedeschi, intrinsecamente, non valessero molto più d'altri, fabbricati allora in America. L'interesse era per la diversità del tono, per la differente miscela degli ingredienti; anche se non bisogna mai dimenticare che il pubblico americano è fra i meno mobili e duttili; e che era assolutamente necessario si sentisse nojato fino alla nausea, per decidersi a scrollarsi, ed a fare il piccolo sforzo di guardare a coteste novità.

E c'è di meglio. La stagione di primavera e d'estate del 1938, in molti circuiti cinematografici fu all'ultimo momento salvata con l'esumazione di pellicole vecchie di dieci anni. In un cinema dozzinalissimo di Broadway, rividi Rodolfo Valentino. Sembrava che il pubblico, e il pubblico grosso, tornasse nostalgicamente agli amori della giovinezza, e risalutasse clamorosamente le antiche bandiere sforacchiate di palle.

Avrei capito che si fossero affollati, come qualche volta avevo visto in Italia, ad applaudire un'annosa barzelletta di Chaplin, un'antidiluviana primizia di Keaton; nelle quali il diretto umorismo della favola, insieme adorna, immunizza ed intona quanto d'umorismo involontario è in quel gusto sorpassato, in quella tecnica che ha perso i denti. Acclamavano invece, senza nessuna riserva mentale, senza fargli un centesimo di tara, il più vieto e barocco melodramma. Niente importava che, nel corso dell'ultimo decennio, il cinematografo avesse fatto tante conquiste, in ciò che riguarda la costruzione del racconto, la presentazione degli ambienti, il trucco, la recitazione e la fotografia. Che quelle goffe ruzzole di pellicola procedessero traballando, e malamente tirandosi dietro una colonna sonora fatta di rappezzi. In altre sale, pochi passi più in là, Greta Garbo e Caterina Hepburn, pallide, umiliate, deploravano dallo schermo una platea mezzo deserta. Il *Figlio dello sceicco* passava trionfalmente, insolentemente, nel fruscio delle sete pacchiane, in un profumo di carta d'Armenia, stucchevole e provinciale come il suo romanzo.

Qualcosa si potrebbe ancora osservare, sul significato di riapparizioni e ritorni come questo. Qui mi preme inserire un altro fioretto, un altro corollario; a dimostrazione che l'esodo dalle sale americane non tanto dipende dalla generale crisi economica, forse men grave che nel 1929-1932, ma dal fatto che il pubblico è stanco, e non vuol più saperne delle ricette e consuetudini dell'attuale produzione.

Si può avere per l'arte di Walt Disney il massimo riguardo. E dover tuttavia riconoscere che le sue straordinarie doti di ritmo e di umorismo restano sempre, e sempre più, subordinate a una qualità di disegno borghese, ad un gusto pittorico insignificante come quello delle cartoline d'auguri natalizi. L'arte di Disney è simile a un viso formato da due metà differenti. Una metà ride d'un riso elettrico e scintillante. La seconda metà cerca di accompagnare il riso dell'altra; ma non riesce che a una smorfia comune. È un vero peccato che Disney non si possa contemplarlo soltanto di profilo, dalla parte buona. Ci porterebbe fuori campo, a illustrare come un siffatto connubio di genialità e pessimo gusto, di capacità inventiva e piatto convenzionalismo, sia americano, tipicamente: basti riferirsi, in letteratura, a Bret Harte, O. Henry e Mark Twain. Al medesimo tempo, sarebbe difficile non rendersi conto di come, in Disney, lo sforzo d'adeguare il disegno al ritmo e alle trovate del racconto, vada facendosi più e più fiacco e sfiduciato. I piccoli miracoli del *Nettuno* e dell'*Arca di Noè* sono ormai tremendamente lontani.

Malgrado ciò, *Biancaneve* ha rappresentato l'unico grande successo del 1938, in America. Pare che già abbia reso a Disney sei milioni di dollari, di parte personale. Io non ho visto i conti, e ripeto quel che ho sentito. Ma poco è da dubitare che fra le ragioni di tanto successo abbia avuto il suo peso che *Biancaneve* fosse il primo disegno animato di lungo metraggio. Sulle possibilità d'un disegno di questa misura, Disney, a quanto riportano, non si sentiva per niente tranquillo. E aveva indugiato a varare il film. Una strada nuova, un nuovo tentativo; per lo meno, un'applicazione nuova. Qualsiasi pubblico, il pubblico americano specialmente, non resterà mai insensibile alla suggestione della novità; se alla novità, come in questo caso, esso possa accedere senza capogiri e senza scosse. Si contenterà, in altri termini d'una novità approssimativa e addomesticata. Il film nazionale, pur troppo, l'aveva dissuaso anche da cotesta.

Con *Biancaneve,* sia essa migliore o, piuttosto, peggiore d'altra produzione di Disney, il pubblico ritrovava, quanto si vuole pallidamente, un senso dell'antica avventura e scoperta cinematografica. Gli pareva vagamente di rivivere nella stagione creativa del film; ch'era all'incirca lo stesso stimolo ai postumi entusiasmi per Rodolfo Valentino; e probabilmente, a quella curiosità per i prodotti francesi e tedeschi. Era nata con *Biancaneve* una nuova stella; e per farla nascere non era occorso che un po' di carta e d'inchiostro di Cina. Come fra le screpolature e gli strappi della pellicola logora, il viso dimenticato del figlio dello sceicco aveva preso un'aria del tutto inedita, che faceva sembrare due vecchietti Gary Cooper e Clark Gable.

Poco avanti la comunicazione officiosa del tracollo (47 per cento) nel circuito dei « Big Four », la citata « Independent Theatre Owners Association » aveva diffuso a Hollywood un violento « manifesto ai produttori »: denuncia talmente scoperta e perentoria, quale di rado càpita di leggere anche in America, dove pure, in materia d'affari, non hanno l'abitudine di mettersi i guanti. E i nomi di Mae West, Kay Francis, Edward Arnold, Hepburn, Dietrich, Crawford, Garbo, erano nel manifesto suddetto a chiare lettere indicati, come quelli di cinematografiche sanguisughe che pompano milioni di dollari nel bilancio di produzione, guardandosi poi bene dal renderli al botteghino, sotto forma di incassi.

« Attori, non si discute nemmeno, eccezionali, anzi formidabili (diceva il manifesto, tanto per indorare la pillola); ma, come « chiamata di

pubblico », zero. *Conquest* con la Garbo, un bel fiasco. *Stage door* con la Hepburn, altro fiasco. Tentando di rifarsi delle mostruose spese di produzione, le case cinematografiche, dopo averli sfruttati e spremuti sul proprio circuito, noleggiano a nojaltri indipendenti questi film incommestibili, a tariffe strangolatorie. Primo risultato: il deserto nelle sale. Secondo risultato: chiusura di gran parte delle sale ». Il manifesto non specificava; ma credo non esser lungi dal vero affermando che il terzo circa delle sale « indipendenti » ha dovuto chiudere, in quest'ultimo scorcio.

È sacrosanta verità che l'arte d'una Dietrich, d'una Hepburn, d'una Garbo, interessa più acutamente in Europa che in America; dove anche queste cose, insieme a molte altre, non si prendono mai tanto sul serio. Com'è verosimile che la casistica sentimentale di coteste eroine, risulti troppo lenta ed elaborata per il gusto americano. Ma c'è una ragione più vera delle ragioni finanziarie, sentimentali, stilistiche; ed è questa: che il pubblico americano, entro la sfera delle sue inveterate abitudini e preferenze, ha bisogno di cambiare. Non vuol sentirsi legato a nulla, non vuole essere sforzato a nulla, e non è fedele a nulla. Crawford, Garbo, Dietrich: va bene; ma sono sempre quelle, sempre le stesse. Il pubblico americano vorrebbe una nuova stella, meglio una nuova costellazione (ma poi, intendiamoci: non eccessivamente nuove), a ogni mutar di programma. Non fosse che una Biancaneve, stellina di carta. Siamo sicurissimi che, fra altri dieci anni, su una pellicola ingiallita come un avorio gotico, Greta Garbo sarà una rivelazione, una folgorazione; nè più nè meno che oggi Rodolfo Valentino.

La risposta dei grossi calibri cinematografici al manifesto degli esercenti, non poteva mancare, nè si fece aspettare (« Liberty », 2 luglio). « Liberty », come « The Saturday Evening Post », hanno ciascuna una circolazione da valutarsi, settimanalmente, fra due e tre milioni di copie. La rivelazione sensazionale, il piattino zuccherato di veleno, l'accenno in apparenza distratto, ma destinato a svegliare ai quattro venti tutta la moschetteria giornalistica, più volentieri che su uno od altro dei grandi quotidiani, vengono imbanditi su queste riviste ebdomadarie a cinque centesimi di dollaro; e si capisce perchè. Con circolazione più ristretta, il quotidiano si rivolge a lettori di uno speciale settore politico, e l'articolo vive soltanto qualche ora. Mentre « Liberty » e « The Saturday Evening Post », che largamente condiscono la politica con una letteratura di tipo corrente, vanno in mano a lettori d'ogni sorta, e restano per casa, sotto agli occhi, almeno qualche giorno. Roosevelt, le sue docu-

mentazioni e i suoi chiarimenti sul « New Deal », li pubblicò in « Liberty ». Come « The Saturday Evening Post » pubblicò le indiscrezioni sui portentosi guadagni che James Roosevelt, figlio e segretario del Presidente, ed oggi passato ad Hollywood, era riuscito, con la paterna tutela, a combinarsi, quale rappresentante di compagnie di assicurazione.

Non potremmo seguire minuziosamente questa importante polemica sulle cause del *deficit* commerciale ed artistico nella cinematografia americana. I rivenditori, come s'è visto, accusavano brutalmente le stelle. Senza prendere troppo di punta, « Liberty » difendeva le stelle; ricercando, valide o meno, altre ragioni. « Le rivalità fra produttori, acuite dalle generali angustie del momento. La prepotenza delle organizzazioni laburiste, che facendosi forti del « New Deal », provocano l'ascesa dei salari, ingombrano gli studi d'elementi superflui, che non si possono licenziare, e ricattano in ogni maniera il produttore; con l'effetto che oggi, per un film niente straordinario, si è arrivati al costo di due milioni di dollari. Quanto più il pubblico s'è staccato dal cinema, e più, a richiamarlo, occorrerebbe variare e sveltire i sistemi, e stupire con la novità e magnificenza dei prodotti. Ma film d'eccezione non si possono mettere in cantiere, perchè manca, oltre alla fiducia, il denaro. Un irresponsabile boicottaggio moralistico tende a limitare i soggetti ». E così di seguito.

Non debbono, certo, sopravvalutarsi i riflessi di alcuni recenti avvenimenti sopra una situazione che i portavoce dei rivenditori come i portavoce dei produttori, da punti di vista contrastanti, si accordano a descrivere in termini ugualmente malinconici, quasi disperati. Il mercato italiano e quello tedesco, per l'industria cinematografica americana, non rappresentarono mai uno sbocco vitale. Nulla da paragonarsi, per esempio, al mercato di lingua spagnuola. In ogni modo l'ulteriore e progressivo ridursi di quei due mercati, aggiunge una condizione sfavorevole. E non è a credere che sarebbe compenso in una produzione, che si è sentita ventilare, di film di caricatura e satira politica, contro le nazioni totalitarie. Se per tenere sveglio ed eccitato lo spettatore e riempire la cassetta, Hollywood non conta su altri moccoli, gli succederà di andare a letto al bujo.

In un gusto cinematografico e in un sistema di produzione che s'imperniano sul costoso *deux ex machina* delle stelle, le stelle un tempo di luce più vivida pajono affiochite. E non si veggono sorgere altre, da sostituirle. All'Europa, Hollywood sottrasse una quantità di direttori artistici, con l'effetto di imbastardirli rapidamente. Nè essi, od altri,

potranno restituire al suo cinematografo le energie indispensabili per una ripresa che, con l'originalità e l'equilibrio delle invenzioni, valga a rianimare e risanare il mercato. E può darsi che, giudicando con fredda obbiettività, uno debba anche concludere che, per complesse ragioni, oggi il cinematografo non si trova in una fase primaverile e veramente rinnovatrice e creatrice, in nessun paese del mondo. La constatazione prende più duro risalto nei riguardi americani: quanto maggiormente di cotesta arte effimera ma seducente, la civiltà americana aveva saputo fare uno dei suoi ornamenti migliori.

EMILIO CECCHI

Il cinema nella letteratura narrativa

I

Fra le tante sostituzioni a cui ha dato luogo il cinematografo nella vita contemporanea c'è anche quella del romanzo, almeno nella classe che ogni tanto sentiva il bisogno di avidamente leggere un'opera narrativa con determinate avventure e intrecci. Ha sostituito per molti il teatro, è per alcuni spettacolo, per altri riposo, conforto; sostituisce per parecchia gente, coi suoi documentari, per quanto scarsi e meschini e ritagliati dalla realtà possano essi essere, il libro di cultura.

Il cinematografo ha tutta la forza espansiva e dinamica dei fatti e fenomeni popolari e siccome in più, almeno finora, ha pure incontrato come opera d'arte l'attenzione degli artisti e degli studiosi puri, si presenta esso stesso come una categoria morale, estetica, sociale, un modo di essere della vita nostra, tale da dovere a sua volta comparire come argomento, contenuto, materia ispiratrice di narrazione, di poesia, di commento originale.

Come comparisce sulla cronaca dei giornali, il cinema deve comparire come elemento più o meno efficiente, secondo i casi, di composizione. Per riconoscerlo in questa sua forma di antecedente narrativo (lasciamo per ora stare i poeti, che del resto ben pochi sono quelli che hanno cantato lo schermo) la ricerca non è facile quanto può sembrare: non si tratta superficialmente di far citazioni di quando un novelliere o un romanziere introduca una sala da proiezioni o una prova o un interno cinematografico; si tratta di vedere come questo elemento crudo e nudo del dato reale funzioni nella narrazione, nel racconto, perchè sia introdotto, a qual punto, a qual momento, e come reagisca nel tutto, umano e disumano che sia, per isolarlo, per distinguerlo dal volgare riempitivo.

In generale, si può dire che la letteratura narrativa non molto si è servita o si serve del fatto cinema come elemento ispiratore; nè sarebbe il caso di star troppo sopra ad indagare; misterioso è sempre questo entrare, nella fantasia ricostruttrice, degli elementi di fuori, e il perchè uno entri e un altro no, fa parte della singolarità, se non si vuol dirla proprio mistero, di ogni concepimento.

Certo, può apparire curioso che, mentre il cinema è diventato dall'un popolo all'altro, lungo tutti i paralleli e sopra tutti i meridiani, un fatto giornaliero di cui una città intera è partecipe, una cosa di cui tutti parlano, a colazione, a pranzo, a cena, addormentandosi, svegliandosi, sognando anche, poche volte ricompaia, a sua volta, per qualche maniera rielaborato in alcuno dei suoi aspetti. (Quando appare, quale argomento esso stesso di film, procura piuttosto fastidio che interesse; il cinema nel cinema non è per ora collegato a nessun ricordo durevole nelle nostre esperienze di bianco e nero; e desidereremmo qualche cosa che fosse per lo sviluppo necessario di un soggetto quello che, per intendersi, può essere il teatro nel teatro, uso le scene dell'Amleto). (*).

E si deve ricordare che, quando il cinema era ancora poca cosa come fatto quotidiano dell'esistenza, Pirandello ne tirava fuori il forte motivo del « Si gira ».

È interessante perciò vedere attraverso gli esempi che ci possono capitare come si sia svolta e si svolga questo inserimento di cose del cinema o attinenti ad esso nella letteratura narrativa, ma non mai nel senso di una raccolta antologica perfettamente inutile, di carattere contenutistico, bensì di osservazione puramente estetica di tali motivi, e da questa osservazione è possibile scaturiscano anche conclusioni non soltanto letterarie, perchè il romanzo, il racconto, la novella sono espressioni d'arte che involgono, trascinano con sè, talvolta, testimonianze di costume e di varia moralità.

Si prendano alcuni esempi, e perchè siano più efficaci sarà opportuno sceglierli da diversi tempi, e da autori tra loro distanti. La ricerca si potrà proseguire poi per abbracciare il più gran numero di motivi, e siccome la messe non è, come si è detto, molto abbondante, si può giungere a dare un quadro non troppo imperfetto.

(*) *Si può ricordare a questo proposito, e nel genere comico,* La palla n. 13: *un curioso film di Buster Keaton che presentava una gustosa satira dei metodi del cinema; particolarmente del montaggio. — N. d. R.*

* * *

Siamo ai tempi del vecchio cinematografo; intorno al 1911 e anche prima. Il cinema, nella mente di un garbato scrittore umorista, può essere spunto di narrazione: Jarro scrive appunto « Le novelle del cinematografo » una raccoltina senza impegni e un omaggio probabilmente alla nuova moda, alla nuova arte. Jarro (Giulio Piccini) simpatico poligrafo, giornalista eminente, sottile erudito e scrittore popolare nonchè gastronomo raffinatissimo, non deve essere giudicato certo da queste prosette di scarsa importanza ma che hanno un interesse nondimeno notevole per quello che ci possono rivelare, magari negativamente.

Jarro parte dal presupposto che il cinematografo con le « sue stupende riproduzioni di vita » potrebbe diventare un prezioso aiuto alla polizia per scoprire delitti, diradare misteri, sciogliere imbrogli considerati quasi insolubili.

Era il tempo verso il 1911 di una grande voga di romanzi polizieschi e le novelle di Jarro non svolgono altro tema che questo. In una, « Un delitto in un baule », la proiezione d'un film drammatico, dove viene scoperto in un baule il cadavere di un giovane e poco dopo in un disastro aereo si trova fra i rottami dell'apparecchio il cadavere dello stesso giovane, cioè di uno che gli somiglia come due gocce d'acqua, dà origine a tutta una vicenda poliziesca complicata e convenzionale. Si capisce che alla fine ogni cosa si spiega non solo, ma il poliziotto privato che ha dipanato tutta la matassa s'innamora di una delle presunte colpevoli e la sposa, tanto più che è diventata ricca: questa coppia e un'altra, quella dei principali protagonisti, « si dicevano che mai forse non avrebbero avuto occasione di conoscersi, non avrebbero goduto di tanta felicità senza il cinematografo ».

In un'altra novella, un proprietario di cinematografo (i nomi dei locali sono caratteristici dell'epoca: « Lux-Ars »; « Il maraviglioso »; « Splendor ») innamorato della sua industria chiede a un celebre ispettore di polizia un soggetto nuovo, tale da scuotere lo spettatore più torpido. Il buon Jarro aggiunge che codesto proprietario era un artista, amava il cinema in sè non soltanto per i proventi vistosi che ne ricavava. (Sembra che proprietario, ideatore, soggettista, regista, produttore sia nella mente di questo nostro scrittore intorno al 1911 la stessa cosa).

L'ispettore racconta un fattaccio di cui si era interessato quando era, naturalmente, negli Stati Uniti, a Detroit. Un fattaccio avvenuto

tra una celebre cantante svedese, un principe tedesco, un poeta decadente nordico, e la figlia di un famigerato ladro meticcio. Ci sono scassinamenti, fughe sotto la luna, inseguimenti, rappresentazioni ai caffè-concerto, e una moribonda, la moglie tradita, che avanti di crepare uccide l'infelice e fa credere che l'assassina sia l'amante di lui.

Il proprietario rimane entusiasta del racconto, e anche quando si accorge che in tutta la narrazione non c'è nulla di vero (un po' duro di comprendonio questo cineasta: Jarro ed altri a quel tempo dicevano: *cinematografista*) e che l'ispettore gli ha narrato un romanzo poliziesco, si contenta lo stesso.

Siamo ancora nel film giallo con un'altra novella « Una lettera perduta al cinematografo »: il pianista dello « Splendor » (che tempo lontano quando un disgraziato strimpellava durante la proiezione fatta di quadri e di didascalie alternate!) nell'intervallo fra uno spettacolo e un altro, raccoglie una lettera; c'è l'invito d'una donna per un appuntamento diretto a una tale persona; il pianista ci va lui e mal gliene capita: è arrestato, accusato e nel tentar di fuggire cade e muore. Un altro proprietario è convinto che il cinematografo può superare qualunque difficoltà: può insegnare più dei trattati di geografia, dei viaggi, dei libri di storia naturale, può rivelare le meraviglie dell'astronomia, la etnografia dei popoli più lontani, e pensa di far compiere una spedizione di artisti cinematografici tra i cannibali dell'Africa centrale: ne parte uno, certo Calcaverino al quale accadono inverosimili avventure tra quei barbari; per fortuna, un capo della tribù dove Calcaverino va ad imbattere, da vario tempo, per deficienza di materia prima, aveva fatto spargere la voce fra i suoi sudditi che la carne d'uomo era molto rincarata, cosicchè quei cannibali gustavano carne umana soltanto nelle feste solenni.

Il nostro cinematografista fugge con altri tre europei caduti prigionieri; fanno naufragio e solo Calcaverino si salva arrivando a una curiosa isola dove la Regina armata di tutto punto lo accoglie con simpatia: (l'isola è in dominio delle donne che hanno cacciato via tutti gli uomini). Dopo breve colloquio la Regina si manifesta per un uomo, proprio un uomo, e per l'appunto proprietario di cinematografo, autore di film che, anche lui, si era recato laggiù per trovare soggetti. Una donna guerriera si era innamorata di lui, per salvarlo lo aveva fatto regina dell'isola e nessuno dubitava dei loro amori.

Ma anche di lì Calcaverino deve fuggire e si conduce in altre contrade sempre facendo fotografie e diventando ricchissimo ma non trova

mai il modo di ritornare in patria. Muore in Australia lasciando milioni, e l'unica sua erede, una lontana cugina, viene da un poliziotto privato rintracciata proprio per mezzo di un film. Il poliziotto la sposa e vive a lungo milionario e felice: « e tutto doveva al cinematografo »!

Il modo col quale è passato il fatto-cinema nella narrazione di Jarro fa vedere la inconsistenza di tale elemento inspiratore, un pretesto qualunque per mettere insieme due o tre novelle gialle che se fossero parodistiche non sarebbero malvage; fa vedere anche che scarsa ancora era la risonanza di esso come vera novità tecnica e artistica.

Anche la battuta spiritosa nella quale Jarro era considerato maestro, dinanzi a un motivo che volesse essere in relazione col cinema, diventa annacquatissima. Ne basti una per tutte: « Un cinematografista, grande amico di Gabriele d'Annunzio, il poeta sublime, che gode tante ammirazioni e tante profonde simpatie, diceva: — Gabriele d'Annunzio, quando ha denari, è l'uomo più generoso del mondo. Ma non ha mai denari... ».

* * *

Nella letteratura contemporanea troviamo aderenze ispirative ben più profonde che si ricollegano al cinema, e la strada aperta col romanzo di Pirandello è stata percorsa, se non da molti, da chi ha saputo servirsi ai fini narrativi con abilità e forza di tale dato reale.

« Camera oscura » di V. Nabokov-Sirine ci porta in presenza di un germe nato per caso una sera in un cinema di secondo ordine e che si sviluppa in una grande tragedia umana. Questo romanzo russo si affonda nella fatalità inconsapevole ma senza espressioni arbitrarie: tutto va come deve andare, verso un abisso che si apre dopo un dato fatto.

C'è un uomo artista e antiquario di circa quarant'anni, a Berlino, che vive con la moglie e una figliolina, di una esistenza pacifica e monotona; una onestà grigia domina la tranquilla casa: l'uomo non è bello; un po' timido; si chiama Kretchmar e sente da un po' di tempo come l'avvicinarsi di qualche cosa di inebriante, di straordinario, qualche cosa che sia come in agguato, per lui, fin dall'adolescenza.

Una sera di marzo, Kretchmar nel recarsi a un ritrovo di affari si accorse che il suo orologio era molto avanti e che aveva davanti a sè un paio d'ore di ozio. Tornare a casa non era possibile, entrare in un caffè

non lo solleticava; un piccolo cinema lo attrasse con la sua luce rossa che si rifletteva sulla neve del marciapiede.

Appena fu entrato nell'ombra vellutata della piccola sala l'ovale luminoso di una lampadina scivolò verso di lui, con leggera morbidezza lo guidò nell'oscurità fino a una sedia. Kretchmar nella minima zona di luce che gli era davanti vide il viso di colei che lo aveva accompagnato, la ragazza addetta all'entrata degli spettatori, e lo colpì il fulgore allungato di un occhio illuminato per caso e la linea di una gota delicata che svaniva nell'ombra, come negli sfondi oscuri di Rembrandt o di Goya.

Kretchmar si sentì invaso, mentre si metteva a sedere, da una tristezza profonda: non aveva voglia di guardare lo schermo; ci vedeva uno svolgimento incomprensibile di avvenimenti che ancora non conosceva e gli sembrò strano il pensare che quei personaggi, quegli atti intelligibili si illuminerebbero in lui e gli parrebbero del tutto diversi, se vedesse il film dal principio. E, senza spiegarsi il motivo, si chiese se quella impiegata del cinema che lo aveva accompagnato prestava attenzione alla vicenda che essa si vedeva più volte al giorno passare davanti agli occhi.

Quando la piccola sala si riaccese, la rivide: era vicino all'ingresso appoggiata alla portiera e davanti a lei sfilava frettolosa la gente impaziente di andarsene. Un viso adorabile del quale l'uomo ebbe quasi paura, una bellezza che faceva male a guardarla. E in quella faccia nulla si rifletteva, ad eccezione della stanchezza e di una voglia matta di dormire. Quando uscì la neve si scioglieva, la sera era umida, spirava un vento tepido.

Tre giorni più tardi, vergognoso e irritato contro se stesso, mentre un oscuro senso di gioia gli si diffondeva dentro ritornò nel piccolo cinematografo; tutto si svolse come l'altra volta: la lampadina elettrica, l'occhio allungato come in una vergine del Luini, l'oscurità, e il viso tornante improvvisamente nell'ombra.

Se Kretchmar avesse rinunziato, come aveva fatto fino allora, a trattenere la bellezza e la gioia che passano senza mai forzare il destino, se non fosse più tornato in quella sala, era salvo. Tornandoci *sapeva* di correre incontro alla sua perdizione. Per così poco? Sì.

Quella ragazza dai lineamenti così puri e adolescenti (aveva poco più di diciassette anni) era la figlia d'una portinaia: ragazza sbattuta dal vizio subìto con incoscienza e freddezza, cacciata di casa, arrivata per un caso a quel provvisorio e modesto impiego.

Dopo molte sere essa si accorge di quell'assiduo che viene talvolta tre o quattro volte a rivedere lo stesso film: una sera aspetta quando è uscita dal cinema, che il maturo spasimante la fermi, e fissi un appuntàmento. Ormai tutto va come deve andare: nel quieto salotto, la sera, dove Kretchmar ha vissuto tranquillo con la moglie e la bambina, subentra una inquietudine, uno scontento, un desiderio pazzo di rompere la felicità domestica per correre dietro a un impulso di sangue.

E poi c'è il distacco dalla famiglia, la morte della bambina, la vita in comune con la ignobile creatura che passa nella vita con una perfidia incallita a contrasto con la sua esteriore innocenza; Kretchmar assiste ai capricci e alle turpitudini di costei senza ribellarsi, sempre più ingolfato nell'abisso che gli si spalanca davanti: spende, diventa il ridicolo di tutti, fugge con lei in luoghi costosi di divertimento dove la donna sotto gli occhi di lui si fa pubblicamente un amante, e il disgraziato ancora non sa: quando sa, in una fuga di automobile voluta appositamente per finire la vergogna, diventa cieco: e la vita in comune continua, poi è rotta, ma il pensiero di lei, feroce martirizzatrice, lo domina: riesce, nonostante la cecità, a rientrare nel quartierino che aveva ammobiliato per la donna e là al buio, tastoni, in un tragico silenzio di minuti, solo in una stanza con lei, la cerca con in pugno una rivoltella.

I due si spostano adagio; il cieco vorrebbe agguantarla ma lei fa più presto, e l'arma è diretta contro la tempia dell'infelice, che cade con il cranio fracellato. E di nuovo silenzio. Il piccolo germe che era entrato una sera nella sala del cinema popolare ha compiuto il suo ciclo.

Se Kretchmar avesse visto Magda per la strada o in altro posto, il ciclo non si sarebbe iniziato; era un uomo timido e schivo che diffidava di sè, che si voleva sorvegliare perchè si sentiva debole; ci voleva quel segno del destino, comune, insignificante, frivolo, quel buio, quella lampadina, quell'occhio allungato e morboso in un ristrettissimo spazio di luce... nella piccola sala, modesto tempio sacro all'illusione a poco prezzo.

* * *

Via via che l'arte cinematografica in quanto tale, pur senza perdere il carattere di divertimento popolare, arrivava ad una sua autonomia reale il cinema diventava un elemento ispiratore, un dato esteriore tale da impressionare la facoltà creatrice degli scrittori: il romanzo russo di Nabokov-Sirine ne è prova.

Ancor più immediata è tale ispirazione in una novella italiana, in « Cinematografo » di Ada Negri (nella raccolta « Sorelle »).

Qui si vede come a rappresentare la chiusa anima, la povera vita di una donna qualunque, fra i trenta e i quaranta, nè bella nè furba, piccola impiegata ingobbita, l'ebbrezza, il sogno a occhi semi-aperti dentro una sala da proiezioni, erano il mezzo intimo, idoneo, veramente poetico.

Donna sola e povera, con un viso grinzoso che nessun occhio di uomo guarderà mai con interesse, si riconcilia con la vita, col mondo, con sè, la sera del giovedì e del sabato e il pomeriggio di domenica, quando va al cinematografo. Gli altri giorni della settimana ripensa a quello che ha veduto e si prepara alla gioia dei prossimi spettacoli.

« Predilige sullo schermo i drammi nei quali le più inverosimili avventure s'intrecciano e girano in vortice intorno al nucleo del più meraviglioso amore... Sin dai primi quadri, ella trasmigra nella persona della protagonista, entra nel suo mondo, ama, odia, pecca, arrischia, gioisce, trionfa, immedesimata in lei. Per due o tre ore lunghissime e rapidissime cariche di avvenimenti, ella possiede il dolce viso fraterno di Mary Pickford, i dorati capelli ad aureola e le larghe narici triangolari di Mae Murray, il fluido corpo, l'ambigua grazia, i pallidi e magici occhi di Greta Garbo. È Pola Negri, è Baby Daniels: non in quanto sono quello che sono, ma in quanto vivono il personaggio che rappresentano ».

Le pare, durante quelle ore tranquille ma intense, agitate di sogno e di desideri quasi raggiunti, di essere anche lei in una lussuosa automobile, in treni fulminei, in aerei velivoli; ingioiellata e impellicciata di scendere a un grande albergo, riverita, al braccio di un bellissimo uomo; « se non è un *cow-boy* alla Fairbanks o un teppista alla Ghione, l'uomo che ama ha, di solito, nobile portamento, nobili maniere, viso glabro e corretto, sorriso enigmatico con smorfia e stiramento delle labbra ».

« Fosse davvero la vera vita simile a quella del cinematografo! Porte che si spalancano da sole, vie d'acqua di terra d'aria lì pronte a mettere in salvo chi si trova in pericolo: nulla di vietato, tutto reso possibile, e leggero, asservito ai folli capricci della fantasia, della passione ».

Quando esce dal cinema la sua testa è tra le nuvole del sogno goduto e sofferto, le pupille abbacinate, un rossore ansioso la anima. (Se fosse lettrice di romanzi, se ne avesse letti qualcuno sul tipo di quelli sorti nella scia di « Aphrodite » di Pierre Louys sarebbe lieta di sapere che il godimento sognato è più bello di quello avuto materialmente).

Un sabato sera esce dal cinema « Helios » e nella sua rètina e nel suo cervello passano le visioni di una Ginevra di vent'anni innamorata e disperata, che cerca, cerca il suo amante tra il viavai dei boulevards di Parigi...

Ed ecco un urto, un grido, un automobile in corsa che sterza violentemente ma troppo tardi. Gente, i vigili, una pozza di sangue, curiosi che si fermano, poi ciascuno riprende la sua via: « Poveretta! Chi sarà? ».

Sentiamo che in questo dramma oscuro della piccola impiegata, ardore di fuoco compresso e nascosto, il dato esteriore in questo caso, il cinema, era proprio quello che andava addentro al fatto e a quell'anima, nello squilibrio umile e grottesco fra il sensibile e l'intelligibile, fra il sogno e la vita.

ETTORE ALLODOLI

JARRO: « Le novelle del Cinematografo ». Firenze, 1911.
V. NABOKOV-SIRINE: « Chambre Obscure ». Traduit du russe. Paris.
ADA NEGRI: « Sorelle ». Milano, 1929 (pp. 235-246).

L'anima razziale d'Italia e il suo cinema

Non v'ha dubbio che la preoccupazione più grave del cinema italiano è una preoccupazione di stile, e di quell'orientamento che esso, nonostante tanti elementi favorevoli, ancora non ha trovato. Questione di stile, che in fondo è una questione strana, perchè non c'è film italiano che per qualche verso, come si sa, non ne difetti; eppure è ben noto che quando in arte si pongono certe questioni come questioni d'orientamento generale difficilmente si riesce a qualche cosa, perchè si fa una questione di ragionamento e di logica riflessiva, la dove è invece il campo proprio della spontaneità creatrice, che, se c'è, trova le strade e fa i mondi, e, se manca, nulla può sostituirla.

È questione di genio quindi: e su ciò non v'ha dubbio. Quando il vero genio viene, esso risolve, col diritto sviluppo potente della sua spontanea natura, ogni difficoltà. Nondimeno è lecito domandarsi in che cosa consisterebbe questo genio, nel senso più preciso della domanda, cioè se il genio prenderebbe per avventura lo stesso cammino che in Italia si è preso fin qui. Ma poichè il cammino preso fin qui è in genere quello stesso seguito dal cinema già esistente nel mondo del commercio, — cammino che altrove ha dato tanti buoni ed ottimi risultati — viene spontanea la domanda se questo cammino possa senz'altro valere anche per il cinema italiano: se cioè un genio italiano che, come tale, seguisse solo l'alta voce della sua interiore generatrice natura, prenderebbe spontaneamente questo stile e questo modo di tessere il dramma. Che questa sia la questione a noi sembra evidente, in quanto, se si trattasse di semplici manchevolezze secondarie, non avremmo nel nostro cinema lo spettacolo perenne e sempre uguale di un fondamentale squilibrio di costruzione, in cui lo sbilancio e l'emergere sfasato di una parte sull'altra o sulle altre è regolare disarmonia, e quella continua retorica nei film di più largo respiro, che fa sempre sentire il teatro mille miglia

lontano, una retorica che guasta qualsiasi possibile adesione affettiva dello spettatore al fatto narrato, perchè questo fatto, infranto com'è da volate, urli, linee fuori luogo, semplicemente non esiste che come finzione voluta.

Ora, poichè gli italiani non sono degli stupidi, ma sono anzi coloro che più hanno vivo in Europa il senso della superiore armonia della bellezza, non si può spiegare con semplici errori la perenne mancanza di questa normale armonia in un settore così vivo della nostra realtà contemporanea.

Il difetto dovrà logicamente risiedere in una innaturale distorsione di indirizzo, per cui la natura perde la naturale dinamica dei suoi fini naturali, e si rompe in qualcosa di artificiale.

Un difetto di scuola, abbiamo detto, non può essere: perchè le grandi scuole e i grandi esempi sono davanti a tutti noi.

Deve quindi risiedere in una incompatibilità di quella scuola con la ~~nostra~~ natura.

Deve essere quindi un difetto di congenialità, cioè di genio, nel senso non quantitativo, ma qualitativo.

Dopo tanti tentativi è ovvio che a noi manca il genio del film, nel senso almeno in cui si è cercato di fare il film o di imitarlo.

È maturo quindi il momento per riconoscere francamente che la questione è molto probabilmente una questione di razza. Qualcosa del nostro sangue e del nostro stile naturale viene costretto in forme non sue, che applicate, come straniere, alla nostra razza, generano dei bastardi e dei mostri, e non degli uomini vivi.

* * *

Volgiamoci intorno, e guardiamo la realtà che ci circonda. Guardiamo quali sono i popoli, in mezzo a cui fiorisce il film migliore d'oggi e qual'è la loro anima razziale storica: e in che rapporto sta la nostra con la loro.

Usciamo insieme dal campo troppo moderno, e troppo povero di comparative esperienze storiche del cinematografo, e studiamo un momento le correnti storiche della produzione artistica mondiale, in ciò che essa ha di simile e di diverso dal cinema attuale. Per vedere a fondo nella questione, occorre abbandonare la vieta idea — che però da noi ha dominato incontrastata nella nostra cultura fino a questa estate — che le civiltà e le culture siano semplice prodotto della storia che si fa, e

non abbiano alcun fondamento più sicuro ed eterno del libero spirito che soffia dove vuole e come vuole. Per questa teoria storicistica dovremmo ricevere molto probabilmente un giorno sotto determinate condizioni storiche dal Giappone e dalla Cina drammi europei, e noi ci metteremo impunemente e altrettanto naturalmente a scrivere drammi cinesi. Ma è evidente che ciò è impossibile, com'è impossibile che io sposi liberamente e con gioia naturale una ragazza il cui animo e la cui natura è lontana da me in modo assoluto, e che quindi a me non può piacere. Riandiamo quindi alla razza, e vediamone la sua anima profonda.

Che cosa è e che cosa fu l'Italia nella sua razza?

Non v'è busto tratto dai suoi marmi, visione del suo pennello illustre, voce storica dei suoi scrittori, dei suoi apologisti e dei guidatori del suo destino che non rinnovi con perenne e grandiosa monotonia in noi l'immagine di un popolo severo ed aspro, o lieto e sereno ma sempre violento e fiero, dal lungo volto, dalla fronte alta, dallo sguardo diritto e chiaro di chi domina in linee serene e sane le masse cosmiche ~~del suo~~ destino. Popolo dalla diritta faccia, e dalle forme corporee chiare, lucide, ben tagliate e potenti. Questo popolo ha quel tono fondamentale d'azione, che sempre vede continuamente realizzato nelle forme belle del mondo esteriore e il sogno della sua anima: popolo che tutto vuol vedere chiaramente sotto la luce del sole, o altrimenti cancella i sogni vani che non prendono corso col gesto dissolvitore della sua ariosa chiarezza mediterranea. Popolo dalle linee anche corporee precise e diritte: tanto precise, che è il popolo corporalmente più armonico che esista in Europa, nelle cui forme corporee statuarie si vede assolutamente chiaro, nè occorre andare a cercare motivi interiori per spiegare dall'esterno l'interno e indurre profondità nascoste.

Questa è la tanto celebre esteriorità dell'italiano, che fa l'eccellenza della sua arte, e non ha nulla a spartire con la superficialità, essendo la dimensione esteriore — cioè il regno del mondo visivo — nient'altro per l'italiano che la sua stessa profondità.

L'italiano crea nel mondo delle forme e degli spazi le stesse sublimi armonie divine, che altri popoli, con altre dimensioni, creano nei mondi a occhi chiusi della musica e delle metafisiche concordanze interiori.

Ora questo popolo dalla potente e bellissima vita corporea e dallo sguardo chiaro ha affinità profonde e altrettanto profonde dissomiglianze con i vari altri popoli europei. La linea chiara e diritta del suo pro-

filo lo fa intanto simile ai popoli dell'estremo nord Europa, altrettanto, com'esso semplici, chiari e diritti. Le forme razziali sono quasi le stesse, anche se l'ambiente, così profondamente diverso dal nostro, ne abbia tratto altri toni. Invece una fondamentale differenza, incolmabile nelle forme esteriori come nella mentalità interiore, sussiste fra noi e i popoli centro europei sopratutto dell'Europa nord-orientale. Questi popoli, essenzialmente slavizzanti o slavi, tutti a testa rotonda, hanno un'anima vasta e melanconica a lor modo, che però s'incontra con la nostra come la linea orizzontale con la verticale. Questi popoli, i brachicefali, i mongoloidi, hanno una fondamentale impossibilità per la forma che in sè consiste e pianta le proprie colonne dalla terra al cielo, che è la forma suprema della serena monumentalità ariana mediterranea; la forma su cui si scoperchia il cielo, e su cui splende il sole di Grecia e di Roma. Questi popoli sono come le canzoni d'oriente: melanconiche e vaste, parlano del ventre infinito della specie, che si diffonde senza confini nè forme per tutte le terre d'oriente e d'occidente. Forma il suo piccolo episodio famigliare e terrestre ognuno, e scompare, come le anime di Dostojevsky e di Gogol, nell'infinita marea episodica delle generazioni e degli uomini. Soffre ognuno e spera il suo piccolo destino terrestre, chiuso nella sua casa borghese, e torna poi a fondersi per le lunghe e infinite strade con la carne sempre melanconicamente rinascente della comunità. Noi abbiamo sentito in questi paesi slavi il ventre dei popoli dissolversi in innumerevoli forme corporee, di cui ognuna nasce e trapassa come l'erba del prato innumerevole, ama e adora col soffio carnale del suo corpo e la sua individuale psicologia; cammina per le verdi foreste e per i pianori, spande nel complicato mondo degli uomini l'episodio transeunte della sua musicale melanconia psicologica, e com'era nato si riperde nella terra, senza aver vissuto mai un'attimo di bella forma monumentale, ma dopo aver ben curato gli oggetti della sua casa, abbracciato il suo sposo e i figli del suo ventre, aver passato episodicamente bene nelle sue case di legno o di cemento le sue episodiche innumerevoli giornate. V'è in quest'anima celtica e slava qualcosa di piccolo e qualcosa di grande insieme, a seconda del genio. La grandezza di ciò che non ha storia e perciò non ha confini: mentre in fondo a ogni loro canto c'è come un perenne alone e un perenne rallentamento di lontane melanconie: melanconie di ciò che sorge e trapassa e mai non si rinnova, di ciò che è torma, di ciò che è informe e caos perenne, difformità costante rompentesi in infinite pagine di possibilità umane e di psicologie e di sentimenti di

masse, senza mai una forma ideale purissima che raggruppi l'eternità del fato in un grande affresco dalla luce eterna. Mai quella forma che rapprende in un gesto definito e chiaro l'infinita armonia dell'universo: ma il suono perennemente rotto e spezzato del singulto d'amore e di pianto, nel flusso eterno di una vita che sempre ricomincia domani, per le strade d'asfalto delle città bianche, per i solchi sempre novi e sempre uguali degli infiniti pianori della terra. Vastità di un'anima cosmica, che così gode, in un ritmo profondamente sensuale e terrestre, crudele come il divenire delle forme della vita, la sua giornata e il suo sorgere e rituffarsi continuo nell'animalità della natura.

* * *

Abbiamo sognato, in queste parole, il grande sogno slavo: un mondo europeo di gente che cammina cammina, investe e macchia, come tutti, della sua umanità e della sua carnalità il mondo del suo regno, sui cui domina, e nulla sa delle solenni armonie che raggiunge l'uomo quando taglia la sua carne e il suo mondo nelle forme della potente e sorridente bellezza. Forme che il vento delle generazioni non trasporta via, che non sono soltanto grovigli di membra e d'anime, ma sono manifestazioni del divino che abbraccia in un'armonia rappresa tutto l'universo.

Però un certo influsso di questa mentalità delle stirpi a testa rotonda si fa sentire in tutta l'Europa centrale, occidentale e orientale, con minore influenza sulle stirpi germaniche, e più assai su quelle celte e slave. Pressochè immuni come noi restano invece i popoli della penisola scandinava.

E volgiamoci allora alla storia. Che cosa han mai prodotto i popoli dolicocefali nordici e mediterranei se non forme monumentali, nel cui contenuto sempre è incisa una volontà costruttiva che vuol essere sempre *aere perennius?* La mentalità dei popoli nordico-mediterranei ha sempre un carattere strettamente architettonico e monumentale. Essi creano il mondo dalla piena della loro salute, secondo vaste armonie sintetiche, in cui il sentimento immediatamente soggettivo rompe in forme eterne di canto. Essi sono popoli eminentemente sintetici. L'analisi, propria di colui che pacificamente si cala nei mondi alieni, avendo poco vigore di contenuto suo; di chi si cala, con lunga pazienza e tutto si oblia nelle varie possibilità delle umane psicologie,

o dei molteplici particolari dell'essere sotto infinite relatività di forme, non è per loro.

Volgiamoci alla storia, e consideriamo un momento qual'è il tipo di produzione spirituale dell'uomo ariano classico. Voi non troverete che produzioni rette dalla suprema potenza dello stile, in cui l'onda del canto è sovrana di tutto. E ciò vale, sia per i poemi omerici, ove non complicati giochi di psicologie si svolgono, ma monumentali movimenti di masse e sentimenti cosmici e elementari, retti tutti da quella solenne armonia di sovrana consonanza del cosmo, che tanto fa difetto per esempio all'ebreo; e il canto è tutto; sia anche per la classica tragedia, che non è un dramma nel senso moderno del termine, in cui possano interessarci varie e complesse psicologie umane; chè anzi in questo campo dell'osservazione realistica delle varie possibilità oggettive delle psicologie la grande tragedia è persino infantile: ma ciò che essa è veramente non è che tuono cosmico, contrappunto solenne di forme sintattiche e ritmiche della lingua e della realtà tutta dell'universo, che freme e tuona a seconda di alcuni sentimenti sublimi dei personaggi divini che passano sulle roccie e lungo le coste del mondo, per aprire le loro gesta con un divino sorriso, e terminarle in un pianto, che interessa non perchè sia di un singolo uomo, ma perchè in esso liricamente si congiunge tutto il pianto di un universo in divina gestazione.

Psicologie voi non ne trovate: neanche nell'arte greca o romana, che è tutta una creazione monumentale di divini paradigmi, in cui ogni gesto ha valore come lirica assoluta, sintesi del mondo e non episodio umano comunque interessante in senso analitico di realtà psicologica data, anche se esso per avventura dovesse sollevarsi al divino sigillo dell'arte.

È chiaro che qui noi parliamo del contenuto, cioè della materia d'arte che il sereno ariano classico scelse a sostanza del suo compiacimento e del suo amore creatore.

Anche Roma non ebbe psicologie. La storia dei Romani (Livio, Tacito) è una serie di quadri monumentali, in cui si agita oratoria, pensiero, vita ridotta sinteticamente ai pochi gesti essenziali; onde tutto sembra ancora una volta statuario: ma non vi si trovano psicologie. O, per meglio dire, anche se qualche mirabile studio psicologico vi si può rintracciare da un critico moderno, ciò non risulta che alla analisi volutamente condotta da un critico in questo senso; ma tale non fu l'intento dell'autore, che cantò e creò, per così dire, come il canto lirico si effonde

trascinando dietro a sè molti mondi. Nè l'Eneide è analitica istoria; e neppure scendendo a tempi più tardi, è dato mai incontrarne una.

Manca quindi alle nostre stirpi il piacere del raccontare per raccontare, quando ciò non serva come semplice materia di uno stato d'animo che liricamente si effonde in immagini, in cui il vario accadere fa sintesi. Dante Alighieri non ha mai pensato a fare psicologie. Anzi il suo poema confuse i trattatisti, perchè aveva aspetto di una lunga lirica, e vi mancava persino quella trama di racconto, che fu motivo dell'epica. Il primo — e uno dei pochi veri narratori che noi abbiamo — è il Boccaccio: il quale sì racconta infine soltanto per raccontare i casi vari della vita analiticamente considerata nei suoi mille episodi possibili: e ne fa grande opera d'arte. Ma non bisogna dimenticare che proprio il Boccaccio fu figlio di madre francese, fu un brachicefalo, con chiari segni di quella razza dell'est, cui dicevamo che la natura pare abbia destinato alla virtù dell'analisi. Lo stesso Ariosto che, come settentrionale e un po' mitteleuropeo, tende al racconto, finisce poi per servirsene invero come semplice mezzo logico per tracciare quadri e visioni liricamente splendenti, in cui la sua innata fantasia s'annega. Drammi veri e propri, romanzi non sorgono. Voi potrete trovare psicologie qua e là, se le vorrete ricavare a pezzi, ma dovete riconoscere che, anche nel canto di Francesca, Dante si è invero assolutamente tuffato e quasi addormito d'incanto nell'obbiettivo dolore che dovette essere un giorno dei due cognati: ma a tutto ha pensato, meno che a far psicologie. La sua è una grande lirica, che, per estremo potere di intuizione alienantesi nell'oggetto suo, vive nel tronco e nel petto dolorante di quelle appassionate creature.

Così l'arte figurativa italiana, per quanto sia proprio essa a dipingere sempre volti e scene, non ha in sè ombra di psicologia. Michelangelo notava infatti che solo i quadri olandesi possono far piangere gli animi devoti e timorati: gli italiani in questo senso lasciano freddi: però, egli avvertiva, con tutto quel piangere non si arrivava a nulla di veramente grande e definitivo. Critica ingenuamente più calzante, per riconoscere lo spirito dell'arte nostra e dell'arte altrui, non poteva uscire da bocca di genio. Nè Michelangelo, con tutta la sua grandezza, fece mai una psicologia — chè anzi egli è in ciò monotono come D'Annunzio — nè alcun altro pittore italiano ne fece. Ognuno dipinse e scolpì modelli insuperati di umanità in cui fremono e risplendono, trapassando per le pietre e per le patine, divine espressioni di lirici sentimenti, di cui l'eroe, plastica emanazione chiaroveggente del sentimento

dell'artista, è pieno. Tutto il quadro fa corpo in un solo inno divino: tutte le masse si muovono, come in Michelangelo o in Signorelli, o in Piero della Francesca, in contrappunti cosmici. La loro essenza è la musica: non il romanzo.

E quando, venuti i tempi moderni, e i modelli d'oltralpe, sopratutto francesi, anche gli italiani han voluto fare le psicologie, che cosa è venuto fuori, se non opere in questo senso mancate? La tragedia di Alfieri è proprio caduta, perchè in sè non è se non una monocorde continua lirica dell'autore. Gli stessi « Promessi Sposi » non sono per nulla un romanzo nel senso psicologico del termine, ma sono piuttosto un vasto quadro a fresco di vita lombarda e di sublimi o abiette passioni. E il suo autore, temperamento anch'egli fondamentalmente lirico, oppure riflessivo alla lombarda in senso moralistico, non ha fatto egli stesso che delle liriche quando ha scritto le sue tragedie, le quali, a loro volta, sono anch'esse, come tali, delle opere mancate.

L'opera in musica italiana, grande per tanti lati, se un difetto ebbe, grossissimo, esso fu, com'è noto, l'assoluta mancanza di rispetto per la parola, la realtà del mondo e delle sue psicologie. Le opere italiane non sono che delle liriche coreografiche, e l'Italiano — almeno finchè non ha voluto imitare altri — non si è che servito materialmente di un libretto qualsiasi per potere liricamente cantare con voci e sentimenti vari, in quanto l'autore stesso li sentiva come suoi propri e soggettivi, senza alcun riferimento alla logica di una realtà obiettiva.

Continuare nella discussione sarebbe inutile. L'Italia, per dirla in una, non ha un romanzo. In questo campo essa è più povera delle più povere nazioni. Ha soltanto qualche buona eccezione, come il Fogazzaro o il Boccaccio o il Verga o il Manzoni, che ebbero qualche affinità razziale con altri tipi di europei. Ha poi dei buoni tentativi, quasi tutti settentrionali, qualcuno ebraico, vale a dire fatti da persone che o tendevano per natura meno all'Italia che alla Mitteleuropa, o erano non italiani. Ma un romanzo, così ben costruito e vissuto, come ne ha innumerevoli la Francia, da Flaubert a Balzac, la Russia, e anche l'Inghilterra (sopratutto per opera di celti) l'Italia non lo possiede.

L'Italiano è una natura lirica, che scrive breve e sintetico, e dice grandi e commoventi cose, e il cui unico difetto infatti può essere la retorica. Ma se io o voi ci mettiamo in testa di scrivere un romanzo, uno di quei grandi e veri romanzi costruttivi e architettonici, in cui si penetra in mille psicologie diverse e se ne conducono le fila per tutti i meandri dello svolgimento del loro dramma quotidiano, si entra nelle

loro case, si gode con loro e si soffre con loro, ciascuno a suo modo, con la pazienza di mettersi ogni volta e innumerevoli volte di nuovo ancora dai cento speciali punti di vista da cui ognuno dei nostri personaggi vede il mondo, per condurre infine tutta questa immensa fuga contrappuntata d'anime verso il comune destino del piccolo mondo di cui essi sono cittadini e inquilini; se ci si mette a questo sforzo di seguire pazientemente le fila della vita vissuta di cento individui in un comune tempo e spazio, si suda sette camicie a cominciare dalle prime pagine, se ne suda altre sette per continuare, e poi non ci si riesce.

Non ci si riesce perchè c'è forse troppo sole fuori di noi, perchè siamo temperamenti per natura troppo impulsivi, e troppo portati a far prevalere i nostri soggettivi sentimenti interni, perchè siamo forse più presi dalle forme corporee viventi che dalle loro analiticamente oggettivate finissime psicologie: ma è un fatto che — come dice il Günther a proposito dell'anima nordica — noi abbiamo un'incapacità fondamentale a piegarci ai sentimenti altrui, a calarci in essi, ad accettare pazientemente il compito di vedere e studiare attentamente ciò che pensano e sentono gli altri, a meno che questi altri non siano esseri amati e simili al nostro desiderio: perchè altrimenti, stare ad analizzare ciò che pensa il pervertito A, e il pervertito B, e il buon uomo C e la buona donna D, e la signora E, e il signor curato F, e il sindaco G, e i fittavoli NN, e la governante della signora o l'amichetta del signore è impresa francamente superiore alle nostre forze.

Noi non siamo psicologi, nè nel senso pervertito e scientifico del termine, cioè dell'arida scienza psicologica, che intristisce e frantuma la vita dello spirito che studia, nè nel senso maggiore e veramente grande del sentire e consentire con la selva delle anime diverse che s'agitano effimere a milioni per tutta la vita. Noi non abbiamo disposizione a perderci nelle masse e nel ventre del popolo. Noi cerchiamo nella carne e nella vita il bello e basta: e il resto lo condanniamo e non perdiamo troppo tempo a studiarlo.

Così avviene infine che se lo scrittore italiano imprende a scrivere un romanzo, gli esce sempre fuori immancabilmente un romanzo mancato, che potrà essere bellissimo per le pagine liriche che quasi inevitabilmente contiene, ma come romanzo — da potersi prendere e farne eventualmente un dramma per la scena o un film, alla quale stregua e prova soltanto si rivela la potenza di costruzione e di contenuto umano di un romanzo — sarà inevitabilmente mancato. L'esempio di D'Annunzio, sulla cui incapacità psicologica e sul cui soggettivismo esaspe-

rato tanti critici hanno blaterato per trent'anni, non è che un caso tipico e gigantescamente grande di questa realtà italiana. I critici non pensavano che questo difetto, che in lui si rivelava tanto potente quanto potente era la sua enorme forza creatrice, era un difetto che toccava più o meno tutte le opere narrative e di teatro italiane. Persino Pirandello che è in fondo un'eccezione — si fa prendere da quelle sue tesi, che gli sformano soggettivamente i personaggi e rendono le sue opere maggiori e più celebrate dei paradigmi fiabeschi più che dei drammi.

Nessun italiano ha mai saputo costruire un dramma di Dumas, un romanzo di Flaubert, un racconto di Balzac, un panorama umano di Tolstoi, un dramma delle esistenze del povero mondo come Dostojewski, un'analisi follemente esasperata alla Joyce. E se c'è un lettore italiano di nascita e di sangue che vuol tentare la prova, tenti: suderà, soffrirà, perderà l'equilibrio dei nervi, ma sin dai primi tentativi, cadrà inevitabilmente in squilibri di costruzione, in getti lirici che perturbano la serena calma del contrappunto, in evasioni impazienti, in rilievi dati a preferiti protagonisti; che sono tutti difetti e disarmonie che, in breve ora, guastano irrimediabilmente la completezza, la forza e la serenità del quadro: il quale rivelerà che sotto lo sforzo della narrazione mancava il sereno occhio del mondo, nel senso dell'analisi calma e obiettivante, ma bolliva forse un grido lirico represso, una passione che voleva fondere le figure dei personaggi in un solo getto, come nei nostri bassorilievi, anzichè lasciarli, come è dovere della narrativa, nella loro naturale autonomia, di là dal poeta che li guarda e li descrive pazientemente, muovere e agitarsi nell'episodica loro innumerevole, ciascuno uno specchio del mondo, ciascuno un piccolo momento del valore infinito della Provvidenza.

La verità è che agli italiani manca in modo superlativo la pazienza dell'analisi, sopratutto di quella che si volge alle complicazioni della psicologia. Quando tentano questo, fanno fiasco: e ne escono sempre delle opere squilibrate, disarmoniche e guaste. Del pari non hanno gli italiani disposizione per le gigantesche opere di analisi scientifica, da dirsi meglio erudita: e i confronti dei tentativi italiani con le opere di certe altre nazioni riescono semplicemente pietosi.

L'Italia non ha uno Shakespeare, ma ha un Virgilio e un Dante. L'Italia ha dei grandi movimenti lirici e cosmici, in cui in pochi versi e poche linee par rattratto l'universo. Ha grandissimi, come il Leopardi, che han scritto sólo pochi versi. E la voce dei suoi grandi, ariosa come il sole mediterraneo, che illumina della gloria dei suoi fasci

di luce i mari e le vallate, è simile alla voce lirica della preghiera: rappreso momento in cui il mondo è tutto gravido di Dio.

Così anche gli scandinavi non hanno psicologie. Non hanno grandi romanzi e grandi drammi sociali. Ibsen è un lirico. Selma Lagerlof è una dipintrice di liriche e leggende. Perdute in un ambiente totalmente diverso dal nostro mediterraneo, le anime scandinave, egualmente come le nostre poco adatte alle esigenze analitiche e borghesi dell'arte dell'Europa d'oggi, che è essenzialmente creatura dei centro-europei, sfogano la loro anima melanconicamente lirica nella ripetizione monotona e solenne delle saghe degli avi. I loro pochi romanzi sono monocordi liriche di silenziosi e vasti destini nordici. La loro mentalità è semplice e monumentale. Il loro volto è appassionato e lirico. Non hanno — come non ha mai il nordico puro — disposizione alla psicologia, e tanto meno alla psicologia delle masse: sono invece potentemente individualisti e lirici, creatori di canti musicali, di chiuse melanconie.

Così i tedeschi, a mezzo fra i nordici e gli slavi, partecipano però ben più della natura nordica, e sono inadatti anch'essi alle moltiplicate psicologie: sono per natura grandi lirici, appassionati indagatori dei misteri del mondo, giganteschi costruttori, anime sovranamente musicali.

E fra i francesi i tipi mediterranei o puramente nordici sono lirici, mentre i romanzieri, che poi corrispondono all'anima generale della nazione, sono tipi dell'est: posseggono la pazienza degli uomini dalla faccia larga, dalla fronte bassa, dalla corporatura leggermente sempre tarchiata: la pazienza del ricercatore, dell'analista, che vive tutta la sua giornata immerso nel compiacimento dei suoi casi e casetti psicologici o comunque scientifici.

È il nordico invece e il mediterraneo un tipo severo o spensierato, a cui tante cose e tanti casi sembrano inutili e vani: e che perciò con essi non può perdersi. Ma i grandi romanzieri hanno sempre qualche cosa della pazienza slava: di quella pazienza che niente ha più caro che le molteplici tonalità delle passioni e delle emozioni.

Queste realtà razziali sono immutabili ed eterne; tanto che dovunque si trova l'elemento spirituale di esse se ne trova anche senza fallo il corrispondente elemento fisico. Sono gli slavi a testa rotonda gli analitici, i perduti nella infinita e triste molteplicità della vita: gli eroi della quotidianità della vita. La loro conformazione rotonda li rende pazienti e precisi, e insieme si aduna nel loro sguardo lievemente

mongolico l'indefinitezza, il sogno dell'infinito e la caratteristica melanconia demotica slava.

È invece nel nostro sguardo diritto l'architettonica semplice e sintetica: il bisogno di stringere, di non perdersi in evasioni molteplici, di rapprendere le linee in decisa forza e bellezza. È questo un bisogno di essenziale bellezza e divinità: diremmo meglio, di essenziale linearità.

* * *

Ci sembra di avere con questo fatto anche la diagnosi precisa ed essenziale del cinema italiano. Il quale soffre degli stessi mali, in fondo, di cui soffre il romanzo e la narrativa italiana. L'italiano è fatto per la grande lirica sintetica, in cui il suo temperamento oltremodo forte e personale può esplicarsi nel mondo liberamente, con una sola onda e un solo slancio lirico, dal suo cuore all'universo.

Ora, che cosa è il film nelle sue espressioni migliori europee e americane? Non si dimentichi che le migliori produzioni, intese tipicamente come stile e gusto ed armonico equilibrio della composizione, ci vengono dalla Francia e dall'America. Altrettanto bene può immaginarsi un'ottima produzione slava, sopratutto russa. Si tratta infatti dei popoli che hanno già pronta, nella loro stessa storia come nel loro temperamento, la stoffa per questo. Essi non hanno che a tagliare e ridurre le opere dei loro geni narrativi, e hanno già con ciò film stupendi. Sono i popoli essenzialmente celti e slavi; poichè gli anglosassoni subiscono l'influsso dei celti, e di molte differenti mistioni riuscenti allo stesso effetto in America. Il loro film, come la loro produzione letteraria, posseggono quella calma e quell'equilibrio narrativo che è la più alta dote dei popoli detti dell'est. Avrete notato certamente che i film americani non brillano affatto per speciale poeticità di inquadrature o fantasia lirica: essi sono tutti — i migliori — severa e sfrondata narrazione. Una narrazione che avvince e stringe nel superiore ritmo di una vicenda vista in un'armonia, che è come il sigillo del destino.

Ora gli italiani per questo non sono assolutamente fatti. La loro natura di peninsulari — salvo alcune contaminazioni di alcune stirpi italiche col centro Europa — li educa al grande sogno lirico, ove cantano insieme i cieli e le terre, ma li rende insofferenti dell'indagine condotta obbiettivamente nei chiusi ambienti delle psicologie. Perciò i loro film come le loro narrazioni, in quanto vogliono essere narra-

tiva, seguendo con ciò per forza l'esempio, si badi, di esempi illustri che non son mai italiani, rompe in continui squilibri, battute, personalismi protagonistici, retorica, voci alte, mescolanze di squarci lirici, che, nel caso specifico, non servono che a imbruttire la generale architettonica dell'azione, e mostrano che non ci si è saputi, con adesivo e disinteressato amore, restare, senza intervenire e rompere le cose col proprio inopportuno intervento. Ciò è fatale, secondo la nostra natura razziale, come è fatale la melanconia demotica dello slavo e l'apatia del cinese.

Nessuno potrà negare, che se le nostre affermazioni sono vere, esse hanno un'importanza decisiva e fondamentale. Il riconoscere che l'errore consiste in una innaturale e voluta distorsione del nostro genio — dovuta d'altronde a una suggestione universale che sarebbe stato impossibile evitare — può gettare una luce meridiana e risolutrice sul problema.

Se noi siamo dei lirici, se la nostra arte è cosmica e monumentale, anche la nostra produzione — fatte le debite eccezioni — dovrà essere lirica; nel senso che la narrativa — come già è avvenuto presso quasi tutti i nostri massimi geni — dev'essere materia fiabesca a una creazione il cui centro spirituale è la lirica piena dell'animo dell'autore, che liricamente risuona narrando con tutte le vite.

Tutti avranno notato come il cinema italiano, anche nei peggiori film, abbia sempre prodotto magnifiche inquadrature. Ciò è accaduto d'istinto; e tanto accadeva ciò per solo istinto, che anzi tanto preziosismo estetico è stato apertamente biasimato, ma senza risultato. La natura lirica dell'Italiano scoppiava da sè, a costo di tutto. Anche la Germania esprime la sua anima nordica nel modo più splendido — molto meglio che nelle trame dei suoi film — nel film culturale, da cui sa trarre stupendi motivi lirici e musicali. Quantunque in Italia ciò non si sia fatto che incidentalmente, pure è innegabile che certi nostri brevi metraggi lirici furono stupendi.

Noi crediamo che il film italiano, abbandonando qualsiasi pretesa di imitare la narrativa straniera — e ritornando ad essa solo in caso in cui il regista vi abbia una eccezionale congenialità — debba cercare nella sua forza lirica l'accento dominatore del quadro e della vicenda. Intesa la vicenda in modo lirico — e qualche volta ciò si è proprio fatto — l'anima nostra canterà e costruirà d'istinto, secondo l'organica legge della sua natura; e avremo certamente cose ricche di gusto, e, nei casi illustri, di potenza.

Nè per lirica noi intendiamo che sempre si debba cantare e sciogliersi in sentimenti. L'italiano, come il puro nordico, è monumentale, e ricco di severe, sfrondate esperienze d'assoluto: esperienza di statuaria prosa, solenne e sintattica come il testamento di Augusto. Questa durezza, parca di giochi di sentimenti, ridotta a pochi nodi fondamentali d'azione — come nell'antica tragedia — si addice all'italiano. Vicende di poche vite, che si incidono in un comune destino, eroicamente illuminate da un solo raggio divino, monumenti di una determinata piega della vita cosmica. In essi respira l'epos, e sono come un monocorde ma polifonico coro di tragedia. Tali figure si addicono all'arte italica.

Figure dell'antico Mediterraneo ariano, in cui val più un gesto che si proietta nella luce del cosmo che mille borghesi vicende quotidiane. E una lirica, che per essere meno psicologica, non sarà meno ricca di umanità, di spontaneità, e di divina compassione per le creature.

Chè l'italiano e il nordico sentono anch'essi, e profondissimamente, il dolore del mondo: ma lo sentono collegato all'onda interiore del loro stesso animo, che, partecipando al dolore delle vite, si commuove e si agita, e aggiunge la sua lirica voce — come l'antico coro — al dolore delle vite che intorno a lui gemono. Non può restare impassibile, come lo slavo, che si sdoppia e contempla, e con una sorta di sadica compiacenza, segue ogni piega e ogni moto delle persone con occhio chiaro. Noi ci commuoviamo con loro, e rompiamo nel canto e nel quadro lirico, in cui tutte le figure doloranti vengono avvolte nell'onda stessa del nostro compassionevole dolore. Noi siamo sempre *in medias res*: lo slavo, come il mongolo, guarda, contempla e nota. È anche questo un modo di compartecipare e di calarsi nelle vite; è anzi il più obiettivo e perfetto. Ma è un modo slavo, per cui bisogna avere una speciale natura.

Il nostro film, se vuol far qualche cosa di grande, deve perciò rinunciare alla narrativa pura, che, non riuscendogli mai, lo porta a sbagliare in mille maniere, di cui la meno simpatica è la tirata retorica. Deve francamente costruire quadri, come li costruiva l'Ariosto o il D'Annunzio, secondo l'intimo bisogno dell'animo. Senza voler fare dei romanzi, deve francamente creare cose in sè liricamente belle, in cui l'inquadratura, il dialogo, la passione dei personaggi, tutto concorra a trascinare lo spettatore in un'atmosfera più elevata ed armonica, cioè nell'arte. Nè sarebbe forse male, perchè il produttore ita-

liano a ciò si assuefacesse, che cominciasse dal riprodurre cinematograficamente, opere dei nostri classici, come gli stranieri hanno fatto con le loro. Se la Francia ha i « Miserabili », non abbiamo forse noi la « Divina Commedia » e non abbiamo l'Ariosto, e non abbiamo la liricissima narrazione del Tasso? E la tragedia greca, e il mito romano — non le raffazzonature storiche con romantici amori — non corrispondono esattamente alle capacità creative del nostro temperamento? Non può il creatore italiano trarne magnifici drammi?

Una cosa ci sembra sicura. Solo per questa strada gli italiani arriveranno alla grande armonia, a quelle creazioni compiute e organiche, che, belle o meno belle, hanno sempre il grande dono di venir su dalla natura, e di essere una spontaneità.

GIULIO COGNI

Il cinema, la storia e il costume

Il cinema è una forma d'arte che, in pieno trionfo, non ha ancora trovato la sua precisa definizione. Nè questo può sorprendere, considerati i molteplici apporti che il cinema trae da tante altre forme d'arte, differenziandosi da esse. Pur essendone diverso, il cinema è certo legato profondamente al teatro, e pertanto ai canoni dell'interpretazione, della messa in scena, e del costume. E poichè il teatro è uno specchio universale della vita, non solo nelle sue manifestazioni contemporanee, ma altresì in quelle del passato, l'esistenza di un teatro storico stabilisce il legame anche del cinema colla storia. Teatro e cinema, nel campo della storia, presentano poi un altro rapporto, o meglio una comune esigenza estetica: quella della riproduzione dell'ambiente e del costume.

A dir vero, per quanto riguarda il teatro, vi è chi contesta tale esigenza, asserendo che il teatro, creazione artistica del tutto emozionale, vive dell'espressione dei sentimenti e delle passioni nascenti dalle vicende drammatiche o comiche, senza preoccupazioni di ambiente. A sostegno di tale teoria si cita l'esempio del teatro classico antico, che non solo conquise le folle degli ascoltatori del tempo, ma tramandò alle generazioni seguenti il fascino penetrante del suo « pathos ». Gli antichi — si dice — per commuovere gli spettatori non ebbero bisogno di quello che noi moderni chiamiamo la messa in scena. È nota la semplicità del teatro antico, la cui scena era inamovibile.

Del resto, aggiungono coloro che potremmo chiamare i partigiani del puro sentimento, l'astrazione dalle esigenze dell'ambiente nell'opera teatrale non fu peculiare ai Greci o ai Romani; in ogni tempo si potè trascurarle senza che la potenza del dramma risultasse diminuita. Si cita, a sostegno, la messa in scena primitiva di capolavori come quelli di Shakespeare. Una scritta sulla scena sostituiva le cose: qui è una foresta, là una spiaggia, una strada, una reggia. Per forza di suggestione, il pubblico immaginava ciò che non vedeva, e, soggiogato dall'efficienza verbale, fremeva, piangeva, rideva, ed applaudiva. Dunque, si conclu-

de, la riproduzione esatta del luogo dell'azione non costituisce una necessità, basta al pubblico che la veste indossata dagli attori corrisponda più o meno, sia pure secondo una convenzione, al personaggio ch'essi rappresentano.

Prima di discutere tali teorie nei riguardi del teatro, affermiamo subito che in alcun modo sarebbero applicabili all'arte cinematografica per la quale le scene e i costumi rappresentano elementi imprescindibili e fondamentali, poichè il cinema è sopratutto uno spettacolo, nel senso latino della parola che significa appunto visione. Ma anche per il teatro dal quale, in certo modo il cinema deriva, non ci sarà difficile dimostrare che la semplicità del costume e delle scene, anche quando non rispondeva a genuina povertà, significava soltanto che l'arte della rappresentazione non aveva compiuto quei progressi che doveva più tardi realizzare.

Le Sacre Rappresentazioni del Medio Evo ci avevano già dato la scena multipla, ma i progressi della scenografia datano sopratutto dal Rinascimento, dall'epoca in cui il genio italiano fece rifiorire nel mondo tutte le bellezze. Nelle corti dei principi italiani si comprese quello che gli stessi Greci, in tante cose mirabili maestri, non avevano concepito: che il teatro non è soltanto un'opera di parole, ma ch'esso deve trovare la sua perfezione in un complemento estetico. La dignità della loro scena inamovibile ci prova tuttavia come gli antichi l'avessero intuito.

Nel Rinascimento sorse dunque in Italia l'arte della decorazione scenica, e divenne di tale importanza, in un'epoca nella quale l'ingegno degli uomini aspirava a raggiungere, in tutto, il sommo, che i più grandi artefici vi misero della loro mano, creando, anche in quel tempo, meraviglie. Raffaello dipinse le scene e i costumi per la « Calandria » del Bibbiena, ch'era già stata rappresentata con sfarzo principesco alla corte di Urbino, nel carnevale del 1513, sfarzo che Leone X vollè emulare quando fece ripetere a Roma quella mediocre farsa. Uno dei rimproveri che si fanno a Leone X fu appunto quello di aver più volte costretto il sommo artista alla pittura di effimeri scenari, distogliendolo da opere più durature, che sarebbero rimaste ai posteri quali preziosi tesori. L'esempio ci fa però intendere il valore artistico della messa in scena del Rinascimento, messa in scena la cui magnificenza era destinata, anzi, ad accrescersi, mano mano che progrediva la tecnica teatrale. Tutte le corti italiane, come dicemmo, gareggiarono nell'organizzare rappresentazioni che superassero in splendore quelle dei rivali, e, nel Seicento, vedremo Gian Lorenzo Bernini dedicare il suo ingegno

multiforme all'invenzione, per il teatro dei Barberini, di scenografie la bellezza delle quali stupì i contemporanei.

Anche questa scoperta appartenne dunque agli italiani: l'aiuto potente che i mezzi scenici, l'ambiente, come oggi si chiama, fornirono all'arte drammatica, e se n'ebbe la prova più convincente allorchè i capolavori del teatro antico, ammirati per la loro virtù letteraria, ci apparvero, rappresentati colle risorse dell'arte scenica, come mutati in nuove rivelazioni.

Quell'arte aveva trasformato il teatro. E l'Europa ricevette anche questo dono dal genio italiano.

* * *

Gli artisti che dal Cinquecento al Settecento si dedicarono alla scenografia e al costume teatrale si preoccuparono, e, nell'ipotesi affermativa, sino a che punto, nelle loro invenzioni, della fedeltà storica? Il teatro era allora, com'è adesso, un'opera di convenzione ove quello che sopratutto si ricerca è l'effetto. È tuttavia innegabile che, anche dal lato dell'esattezza del costume, vi fu sempre una tendenza ad ispirarsi dagli esempi che potevano porgerci i monumenti. Non dimentichiamo però che i soggetti drammatici, lirici, coreografici, di quei tempi, furono quasi esclusivamente di argomento mitologico, biblico e classico; la messa in scena e il costume dei due primi non potevano pertanto ch'esser concepiti dalla fantasia.

S'ingannerebbe però chi credesse una disciplina moderna la storia del costume. In effetto essa attrasse fin dal Rinascimento non pochi eruditi e non rimase uno studio puramente accademico. Gli artisti del passato, com'è noto, prima d'intraprendere la composizione di un quadro di carattere mitologico, biblico o classico, avevano l'abitudine di rivolgersi ad un letterato, che all'illustrazione del soggetto prescelto, aggiungeva il più delle volte consigli sul costume e sulla scena.

Dal quadro, la consultazione si estese naturalmente al teatro, i costumi e le scene del quale altro non erano se non un'altra forma della pittura, della scultura, dell'architettura. Questi consigli dei competenti furono specialmente ricercati per il teatro aulico. Nelle corti, il teatro faceva parte di tutto un compendio di cultura.

Le cose, com'è comprensibile, procedettero in modo alquanto diverso allorchè il teatro cambiò, come adesso ci esprimeremmo, i suoi produttori, e ai principi si sostituirono gl'impresari, per i quali gli spet-

tacoli, un giorno manifestazioni di magnificenza e di cultura, divennero sopratutto una speculazione, che assunse diverse forme. Gl'impresari lirici cercarono innanzi tutto i cantanti e i compositori, mentre le compagnie drammatiche si proponevano di trarre la miglior rimunerazione dall'abilità degli attori e dall'interesse del repertorio. I teatri mantenuti dalla munificenza di un sovrano e che potevano, per conseguenza, evitare fino ad un certo punto le preoccupazioni del bilancio, scomparvero uno dopo l'altro. La messa in scena degli spettacoli finì per dipendere esclusivamente dalla dubbia ed incerta liberalità degl'impresari, i quali solo recentemente si resero conto delle nuove esigenze del pubblico, e si persuasero che la ricchezza nell'allestimento degli spettacoli, costituendo una particolare attrazione, rappresentava un buon impiego del capitale. Il mecenatismo di Stato è infine risorto in Italia sotto le più nobili forme; le provvidenze dell'attuale Regime hanno permesso al Teatro Reale dell'Opera, a Roma, di realizzare messe in scena di prodigiosa bellezza.

Il teatro drammatico non potè compiere, in questo senso, sforzi adeguati. Data la mancanza di organismi stabili, era molto difficile per le compagnie nomadi italiane di affrontare spettacoli la messa in scena dei quali domandasse forti spese, tanto più che, dato il successo aleatorio di quelli, il tentativo poteva risolversi in una perdita di capitale. Ciò spiega in molta parte la decadenza del teatro storico in Italia.

In Inghilterra invece, anche per il teatro drammatico, la messa in scena conserva un'importanza di prim'ordine, superiore talvolta allo stesso valore letterario del lavoro rappresentato.

* * *

La ricchezza e la fantasia sono fra le esigenze primordiali del cinema, ove la ricerca degli effetti di scena, di costume, di ambiente, di bellezza plastica, costituiscono requisiti di altissimo valore. Ciò spiega come il soggetto storico, cioè quello che meglio può giovarsi dei pregi surriferiti, divenisse uno dei più adatti alla cinematografia. Nessun paese offre, in questo campo, maggiori dovizie dell'Italia. I più famosi drammaturghi, da Lope de Vega a Shakespeare, la scelsero a preferenza, grazie alla nobiltà della sua storia e alla luminosità della sua leggenda, per lo svolgimento degli eventi da essi immaginati. Alla cinematografia storica l'Italia può dunque fornire gemme incompa-

rabili, e vorrei augurarmi che i nostri autori non se le lascino portar via tutte dagli stranieri.

Dall'adozione degli argomenti storici nella cinematografia nascono questioni di molta importanza, che sono state trattate occasionalmente però in modo frammentario. Infatti le relazioni che intercedono tra il film e la storia, e, in modo più diretto, la storia del costume, non sono mai state considerate come un argomento a sè, mentre esse si presentano così numerose e delicate che dovrebbero formare oggetto di una speciale disciplina. Vedremo più avanti le ragioni di tale deficienza, poichè sarebbe superfluo enunciarle senza aver proceduto all'esame di varie questioni preliminari.

Si è più volte messo in evidenza che il cinema, dal punto di vista artistico e sociale, riunisce parecchi scopi. È senza dubbio un'industria poichè non si concepisce, nel realismo dei nostri tempi, un lavoro, uno sforzo, un rischio, senza adeguata retribuzione, e tale principio deve bene applicarsi alla cinematografia, che richiede l'impiego di larghe entità finanziarie. È una manifestazione intellettuale, in quanto accoglie ed armonizza elementi di arti diverse e principalmente del teatro. Ora si vuol che il teatro non sia esclusivamente un diletto, ma altresì un istrumento di educazione e di cultura, le quali possono promuoversi in diversi modi: la storia è uno di questi. Se non riesce sempre « maestra della vita », come la definì Cicerone, ne rappresenta una immagine ch'è di sommo interesse conoscere, ed infine è il nostro legame col passato. E poichè sul diaframma del cinema si fa comparire questo passato, ricostituendone gli aspetti, i tratti della gente, l'ambiente, ne consegue che il cinema diviene un documento di cultura prezioso ed eloquente.

A questo punto si presenta l'ardua questione della fedeltà storica, già oggetto di calorosi dibattiti per quanto concerne il teatro, e che risorge, a maggior ragione, per il cinema.

Anzitutto che s'intende per fedeltà storica della messa in scena? Vi è chi sostiene che nel teatro e nel cinema non se ne richiede che una relativa. Trattandosi di due forme d'arte convenzionali, non sarebbe il caso di perdersi nella ricerca minuziosa dell'autenticità storica dei costumi degli attori e della ricostruzione dei luoghi ove essi si muovono. Si deve bensì cercare di riprodurre l'aspetto dell'epoca rappresentata, però basta che si tratti della miglior possibile approssimazione, altrimenti si cade nella pedanteria superflua, senza contare che su cento spettatori, un paio si e no sarebbero capaci di rilevare una incon-

gruenza relativa ad un costume o ad una scena. Certamente non si presenterà Enrico VIII d'Inghilterra vestito come Federico Barbarossa, ma se s'incorresse in una confusione fra le pettinature di Caterina e Maria dei Medici, o se si vedesse — come realmente è accaduto in un film che ha fatto il giro del mondo — la corte di Pietro il Grande riunita in una sala notoriamente costruita da Caterina II, tali inesattezze e anacronismi dovrebbero giudicarsi di scarsa importanza. Importante è che l'azione del film sia avvincente.

A sostegno di tale teoria si asserisce che il cinema non può e non deve avere l'esattezza di un trattato scientifico di storia, e che appunto per questo è d'uopo concedere all'autore del soggetto licenza di alterare la verità storica. Si giunge anzi ad ammettere che tali alterazioni siano da incoraggiare, quando il loro scopo sia quello di render più spettacolari le vicende del film.

Qui occorre una pausa e una domanda. Chi è persuaso della bontà di tale principio, può dispensarsi dal leggere oltre. La fiducia che la gran parte dei lettori non sia di quest'avviso, c'incoraggia a proseguire, affrontando, anche prima di venire a quella del costume, la questione della fedeltà storica del soggetto, che, del resto, è legata alla prima più che non appaia.

Coloro i quali affermano che un film non è un trattato di storia hanno ragione. Però bisogna precisare ed intenderci sulla misura e sul carattere delle varianti permesse, tanto più che la tendenza di molti autori, spesso anche per mancanza di coltura, è quella di snaturare i fatti secondo la loro fantasia. Se realmente si vuol restare nel campo della cultura, non si deve concedere che nel film storico i fatti conosciuti si mutino fondamentalmente da quelli che furono. Rimane invece in facoltà dell'autore di aggiungere agli eventi accaduti altri eventi verosimili, come pure una sua personale interpretazione di certe figure storiche, quando, ben inteso, non sia puramente arbitraria, ma basata su giudizi dei quali lo stesso autore, nella piena libertà critica del suo ingegno, avrà il diritto di chiarirci le ragioni. Ma, ripetiamo, non l'alterazione radicale del fatto avvenuto, la quale riuscirebbe perniciosa alla cultura. Se infatti dopo aver esposto nei libri un avvenimento storico, si lascia riprodurre sul diaframma cinematografico l'avvenimento medesimo svisato ed alterato, tanto vale abolire l'insegnamento ufficiale della storia per evitare che lo scolaro, e più tardi il cittadino, non incappino in dubbiosi frangenti. Dato che ben pochi saranno capaci di discriminare fra la narrazione del libro o la lezione dell'insegnante e

l'invenzione del cinema, si cadrà nell'incertezza, nella menzogna, e, in qualche caso, persino nel ridicolo. È questo in armonia col programma educativo del cinema? Visto dunque che sarebbe praticamente complicato il chiamare un professore di storia a prender parte alla revisione di un film, non scorgiamo altro rimedio che il buon senso e la misura.

Se un fatto storico non deve subire cambiamenti sostanziali ciò non significa che sia tolta all'autore la facoltà di arricchirlo di episodi e particolari di sua invenzione. Un soggettista cinematografico venne a pormi i seguenti quesiti:

— Il mio protagonista — mi disse — è un personaggio storico. Posso attribuirgli un'azione inventata da me? Posso farlo recare in un luogo ove non risulta sia mai andato? Posso farlo morire un po' più tardi della data della sua morte reale?

Ai due primi quesiti mi fu facile dar risposta. Nulla vieta l'azione immaginaria purchè sia verosimile, cioè in armonia col carattere e cogli avvenimenti conosciuti della vita di un personaggio storico. Detto personaggio può recarsi ove piaccia all'autore di farlo andare, purchè non si tratti di convegni dai quali i documenti attestano ch'egli fu assente.

Più imbarazzante si presentava il terzo quesito: in stretta teoria la risposta ad esso non avrebbe potuto esser che negativa, tuttavia bisogna riconoscere che, ove si tratti di un personaggio la data della morte del quale non è di comune notorietà, è molto probabile che il pubblico non si accorga di una breve falsificazione cronologica. Per citare un caso: chi ricorda, estemporaneamente, la data della morte di Muzio Attendolo Sforza o di Matilde di Toscana?

Guai invece se la menzogna non è abile. Raffaello non potrà, per esempio, rappresentare una parte nel sacco di Roma del 1527, visto ch'era morto sette anni prima; nulla si opporrebbe invece a che la Fornarina, dopo la scomparsa di Raffaello, si facesse divenire l'amante di Benvenuto Cellini, poichè una tale invenzione non contraddirebbe a nessun evento conosciuto. In poche parole, si può concludere che le modificazioni o aggiunte storiche dipendono esclusivamente dalla scaltrezza del soggettista, nel modo stesso ch'esse rimangono a suo rischio e pericolo. È questione di gusto, di tatto, e di accorgimento.

Nessun autore trasformerà Messalina in una donna casta, o Pietro il Crudele in un uomo mite, ma egli potrà, a suo piacimento, attribuire alla prima una nobile ed elevata passione, come al secondo un atto di magnanima clemenza, e ugualmente far comparire nel suo scenario la

moglie di Claudio in una villa della Lucania e il re di Castiglia in un castello di Francia, per quanto non esista certezza che l'una o l'altro siano stati nei luoghi indicati.

Quello che occorre recisamente negare è, ripetiamo, che gli scrittori, in nome dei diritti dell'arte, si arroghino la libertà di alterare in modo fondamentale, la storia.

* * *

Passiamo ora alla questione dell'ambiente e del costume, in relazione sempre coll'arte cinematografica. Anche qui vogliamo cominciare col dichiararci alieni da ogni meticolosità e pedantismo, tanto più che, come già dicemmo, gli spettatori non posseggono nozioni approfondite in materia. In nessun paese ho incontrato una riproduzione dell'ambiente e del costume così studiata in ogni particolare, come in Germania, ma è risaputo che la Germania è un paese di paziente e diligente cultura. Rammento infatti di aver veduto la più perfetta ricostituzione storica di « Madame Sans-gêne » non a Parigi, bensì a Monaco di Baviera. Un particolare darà un'idea dell'accuratezza di quella messa in scena. Ad un certo punto della commedia, vediamo Napoleone, irritato dai sarcasmi del « Times » sul ridicolo e gli scandali della sua famiglia e della sua corte di « parvenus », gittare con rabbia quel giornale, e coprire d'invettive le proprie sorelle, lì presenti.

Ebbene, il regista tedesco, sapendo che il « Times » dell'epoca era un giornale di piccolo formato, del tutto diverso dall'attuale, ne aveva messo in mano all'imperatore una copia dell'autentico formato. Inezie, esagerazioni, si osserverà. Forse; ma, ad ogni modo, dal punto di vista dell'esattezza storica, una perfezione.

Una personalità dell'arte cinematografica alla quale, discorrendo su questo argomento, narravo il particolare surriferito, ne rise di cuore, esclamando: — Scommetto che voi, specializzato nella storia del costume, siete stato l'unico fra il pubblico ad accorgervi di tanta perfezione!

Replicai pronto che, al contrario, quella finezza non doveva esser sfuggita a non pochi degli spettatori, abituati a vedere il giornale inglese nel suo largo formato odierno. Il mio interlocutore mi parve tutt'altro che convinto, e volle dimostrarmi che gli eccessi di fedeltà storica nella cinematografia rappresentano un lusso superfluo. — Lasciate fare — egli soggiunse — agli scenografi e ai disegnatori di costume! Essi si caveranno d'affare senza inutili pedanterie!

Vale la pena ch'io riferisca il resto dell'istruttiva conversazione. Anzitutto la mia facile risposta: — Una volta che voi dovete fare eseguire le scene e i costumi, non vi costerebbe lo stesso il darvi la pena che fosse rispettata, sia pure senza le pedanterie da voi accennate, la verità storica?

La maggior parte dei produttori preferiscono evitare complicazioni, perdite di tempo, ed economizzare la spesa per le consultazioni di un competente.

— Siete convinto che siffatta economia non vada a svantaggio sia del film che della cultura?

L'altro mi ribattè, stringendosi nelle spalle: — Volete che vi confessi una ragione vera? I competenti in materia sono rarissimi, quasi introvabili. Per essere più esatti, non difettano i sedicenti competenti, però si tratta, il più delle volte, di venditori di fumo. Guardate quello che succede ad Hollywood per questa specie di consultazioni. Le nozioni fornite da questi « experts » sovente altro non sono che creazioni della loro fantasia, che arrivano persino al grottesco. Potrei citarvi numerosi casi. Non pretenderete del resto che un regista possegga una tale erudizione in materia da distinguere il taglio della barba del re Pipino da quello della barba di Carlo il Temerario, nell'ipotesi che il duca di Lorena se la fosse lasciata crescere, ciò che ignoro. Figuriamoci poi gli attori! Cominciate dunque col formare questi genuini competenti, veramente preparati a rispondere alle esigenze specialissime del cinema e allora ne riparleremo. Quando questa specie umana esisterà, mettetela a portata di mano dei registi. Vedrete allora che questi se ne serviranno.

Il mio eminente contraddittore aveva in questo pienamente ragione. Quanti sono oggi gli specializzati per tali esigenze peculiari del cinema? Bisogna intanto convincersi che si tratta di una particolarissima specializzazione, in una materia della quale gli storici togati spesso non sanno nulla. Essi sono capaci di spiegarci con profondo acume i disegni politici di Richelieu, ma se li interrompeste per domandar loro, di punto in bianco, che specie di calzature il cardinale portasse ai piedi, si troverebbero imbarazzati a rispondervi, come accadde ad un mio professore dell'università, esimio latinista, al quale chiesi un giorno « ex abrupto » come si chiamasse nella lingua di Cicerone la camicia. Evidentemente l'illustre maestro aveva maggior familiarità con Tacito e Quintiliano che coi commediografi e i satirici, i quali descrivono la vita quotidiana nei suoi episodi comuni. Uno storico può infatti aver concepito opere sapienti e non aver mai pensato che Beatrice e Laura avran-

no, tutt'al più, posseduto, secondo una fondata probabilità, un unico fazzoletto, visto che le leggi suntuarie medioevali non concedevano di averne più di uno che alle principesse e alle dame di altissimo lignaggio. Eppure è necessario al regista di sapere quello che un professore di filosofia della storia può ignorare: per esempio quando fu introdotto in Italia l'uso della forchetta.

Ai registi ed agli attori sarà dunque sufficiente apprendere quanto è loro necessario per l'interpretazione retrospettiva dei personaggi del passato e la ricostruzione degli ambienti, ma dimostrata l'utilità di un tale insegnamento nelle alte scuole dell'arte cinematografica, bisogna provvedere senza dubbio alla formazione degl'insegnanti. Un còmpito analogo si presenta, con maggiore facilità relativa di soluzione, per l'insegnamento di quelle nozioni generali di storia che debbono pure far parte della cultura di quanti si dedicano in varie capacità, all'arte nobilissima del cinema.

In che consisterà quest'ultimo insegnamento? È chiaro che ad un regista, e tanto meno ad un attore, non importa di conoscere le ragioni che determinarono la guerra dei Trent'anni, nè ha bisogno di ripetere pappagallescamente le date dei trattati. Quel che occorre loro di sapere è come la gente poteva amare o odiare, quel che poteva pensare e credere, in una parola gli elementi psicologici di quei tempi che si faranno rivivere sullo schermo e dei quali si tornerà a impersonare le figure. Non dunque una gran mole di concetti, anzi soltanto gl'indispensabili, ma chiaramente definiti.

Tale insegnamento speciale della storia dovrà appunto essere integrato da quello del costume col quale ha così stretta attinenza. Alcuni credono che la dimostrazione del costume ai fini del cinema consista nella proiezione di qualche quadro storico, accompagnata da una sommaria illustrazione dei suoi particolari. Anzitutto il docente deve possedere la materia non superficialmente, ma a fondo, al punto che se gli si domandasse, per così dire, di far muovere uno dei personaggi del quadro conformemente al carattere del suo tempo, possa mostrarcelo, senza esitazione, nei suoi varî atteggiamenti: come saluta, come danza, come mangia, come fa una dichiarazione d'amore, come scrive una lettera e che specie di lettera, come si batte, come impreca. Un paggio del Rinascimento dal tocco di velluto si comportava infatti ben diversamente da un gentiluomo incipriato del Settecento, una donna contemporanea di Caterina Sforza non sospirava come una dama del tempo del minuetto. Si tratta di tutta una scienza da apprendere, lo scopo della quale sarà

quello di far penetrare il regista o l'attore nello spirito degli uomini del passato, onde sappia rievocarne i tratti. Nè questo studio può limitarsi ai grandi personaggi che sono per solito quelli che appaiono nei quadri, bisognerà inoltre conoscere le fogge di tutte le altre classi sociali, visto che il film è una rappresentazione completa e multiforme della vita, sia della presente che della passata.

Un illustre attore che quando doveva vestire un costume storico si dava grande pena per curarne l'esattezza in ogni particolare, mi fece un giorno questa curiosa confessione: — Quando devo impersonare sulla scena Giulio Cesare o il Re Lear, debbo compiere un grande sforzo per sentirmi sotto quelle spoglie come nella naturalezza dell'abito quotidiano. E sapete perchè? Perchè, a dispetto del costume esterno, ho l'impressione che non sono vestito come lo erano sotto panni Giulio Cesare e il Re Lear, perciò non riesco a muovermi con disinvoltura nel costume che indosso.

— E perchè allora — soggiunsi scherzosamente — non vi vestite completamente, sopra e sotto, come lo erano i personaggi da voi rappresentati?

— Perchè — mi rispose serio — nessuno ha saputo descrivermi esattamente gl'indumenti intimi di questi personaggi. Le nozioni dei vestiaristi si limitano all'aspetto esterno.

* * *

Quella parte, definita minore, della storia, che ricerca i particolari dell'esistenza quotidiana della gente è, a torto, trascurata dai grandi storici, come materia indegna della loro solennità, quasi che la ricostituzione di tali particolari fosse un trastullo della curiosità, e i particolari in parola non assumessero importanza alcuna nello svolgimento dei superiori eventi. Eppure l'immagine della vita non s'incontra nella pratica comune degli uomini meno che nell'indagine degli alti fatti sociali, anzi sorge più perspicua dal quadro pedestre della giornata di questi uomini che dalla narrazione di una guerra, di una conquista, di una rivoluzione. I fattori primi di questi avvenimenti sono gl'individui, e giova conoscerli come tali se si vogliono intendere le loro azioni collettive.

Ad ogni modo, lasciando speculazioni di largo respiro, noi restringiamo la trattazione alla materia del cinema, ch'è il nostro argomento, e sosteniamo che, nei riguardi appunto del cinema, è più pratico e importante il sapere in che modo sedeva a mensa il duca d'Atene, che

i motivi i quali determinarono la sua cacciata da Firenze. E teniamo ugualmente ad affermare che la noncuranza, per non dire il dispregio, degli storici per gli argomenti umili e familiari, cui abbiamo accennato, è riuscita di nocumento, perchè la ricerca di quanto fu trascurato o taciuto è divenuta così più difficile per chi voleva invece interessarsi ad essa.

Chi ha dedicato, come l'autore di queste pagine, lunghi anni allo studio della storia del costume, può attestare a qual punto sia ardua tale disciplina. Ad essa non potrebbe soccorrere neppure l'aiuto del genio, poichè non vi è nulla da inventare o da intuire, tutto è basato sulla notizia e sul documento. È d'uopo scoprire queste fonti positive, a forza di pazienza e di scienza, ma l'ostacolo molte volte insuperabile è costituito da lacune che, secondo il prevedibile, non saranno mai colmate. Dai primi secoli del Medio Evo agli albori del Rinascimento, non sappiamo, per esempio, quasi nulla del costume, degli usi, delle suppellettili, e non ci è dato supplire alla scarsità documentaria e monumentale, oppure, come di frequente accade, alla mancanza completa.

Gabriele d'Annunzio che credette, a cuor leggero, di poter sormontare tali difficoltà in occasione della messa in scena della « Francesca da Rimini », incappò in un infortunio, noto solo a pochi competenti. I poeti vivono di illusioni, ma questa di d'Annunzio superò realmente la misura.

Mi sia concesso di narrare l'episodio, visto che vi rappresentai una qualche parte.

Ero allora giovanissimo, ma già coltivavo con passione gli studi della storia del costume. Mentre si attendeva col più vivo interesse, specialmente nelle sfere artistiche e letterarie, la prima della « Francesca », protagonista della quale, come ognuno ricorda, doveva essere Eleonora Duse, una mattina incontrai l'autore in Piazza San Carlo al Corso, D'Annunzio ebbe la cortesia d'invitarmi alla prova generale della tragedia, aggiungendo, testualmente, le seguenti parole: — Venite, e se pure il mio lavoro non vi piacesse, assisterete almeno ad una meravigliosa risurrezione di un'epoca.

Ringraziai, accingendomi ad assistere al miracolo, poichè il Poeta doveva bene averne compiuto uno, se era pervenuto a presentarci un passato del quale non rimangono quasi tracce.

In realtà la sua asserita ricostruzione del costume e dell'ambiente nella « Francesca da Rimini » era riuscita, ci limiteremo a dire, fantastica. Non è qui il caso di dilungarci in particolari, se il lettore amasse

conoscerli, l'invito alla lettura di un articolo da me pubblicato, subito dopo la prima rappresentazione, sulla « Rivista d'Italia », diretta da Giuseppe Chiarini, nel quale articolo, in difesa delle ragioni della storia e della verità, enumeravo e provavo quale congerie di arbitrario, di anti-cronologico, di falso, si riscontrasse in quella pretesa rievocazione.

Qualche particolare di cui mi sovviene. All'alzarsi del sipario, scorgemmo la corte della dimora dei Polentani, a Ravenna. Evidentemente d'Annunzio aveva condotto il suo scenografo in quella città e gli aveva mostrato i due o tre pilastri che di quella corte rimangono, e la vista dei quali era stata sufficiente al surriferito scenografo per ricostruire l'intera corte. Sfortunatamente nè il letterato, nè l'artista si erano accorti che quei pilastri rappresentavano quanto restava di un rifacimento dell'edifizio avvenuto nel secolo XIV, come si vedeva chiaramente dal loro stile. Lo sbaglio cronologico si rivelava alquanto attenuato per quanto riguardava le scene degli altri atti, nel castello dei Malatesta, a Rimini. L'architettura infatti non era in ritardo che di un secolo e mezzo su quella duecentesca della tragedia, come lo dimostravano le finestre trifore al luogo delle bifore, le sole adottate nel XIII secolo. Ma l'errore madornale consisteva nei costumi, tratti in gran parte dagli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara. Il che sarebbe, pur tenendo conto della lentezza dell'epoca nel cambiamento delle fogge, come chi vestisse Napoleone in un costume del tempo di Luigi XIV. Tra i numerosi errori di minor conto, sceglieremo solo questa « perla »: un organo da camera suonato da Francesca, che costituiva un'altra sorprendente anticipazione, visto che i primi istrumenti di quel genere non furono introdotti in Italia da Gaspare, chiamato appunto « degli Organi », se non verso la fine del Trecento.

Questa era la risurrezione storica che d'Annunzio mi assicurava « meravigliosa », e che, dal punto di vista dell'incongruità, tale era certamente.

* * *

Torniamo però alla prima obbiezione. Queste manchevolezze e questi errori ebbero il potere di contribuire o non contribuire al successo drammatico e letterario? Riuscirono ad esso estranei, e, del resto, rarissimi furono coloro in grado di rilevarli. Siffatta constatazione, tuttavia, non svalorizza minimamente la nostra tesi, che lo spettacolo di soggetto storico non potrà mai considerarsi perfetto strumento di cultura se

non sarà integrato da una riproduzione fedele di quel passato che si propone appunto di risuscitare.

Quando si parla di riproduzione del costume è ovvio che s'intende completata da quella dell'ambiente: dall'architettura alla suppellettile. Per la storia dell'architettura si è prodotto un curioso fenomeno: quella esterna degli edifizi, da Viollet Le Duc ai nostri giorni, ha fatto progressi addirittura portentosi, e alla testa di tutti stanno gli architetti italiani specializzati in questo difficilissimo ramo dell'arte e dell'archeologia. Non credo però che la ricostituzione degli antichi ambienti interni abbia raggiunto gli stessi felici risultati.

Quanto alla suppellettile, ci troviamo anzitutto di fronte alle medesime lacune segnalate per la storia del costume: far risorgere dinanzi agli occhi nostri un ambiente dal X al XIV secolo, in tutti i suoi autentici particolari, è impresa irta di ostacoli, talvolta quasi insormontabili. Si tratta di ricongiungere elementi frammentari, frutto di ricerche pazienti che solo un erudito può condurre a buon fine. Ci limiteremo ad accennare che una delle fonti precipue è costituita dalle miniature di rarissimi codici. Ma anche per le altre epoche, che ci offrono maggior copia di materiale informativo, è avvenuto che certi modelli di stile, i mobili sopratutto, siano stati studiati e imitati, ma non possiamo dire altrettanto per il numero grandissimo di utensili domestici. Per questa parte, vastissimo si apre tuttora il campo delle indagini.

Si può infine senza iattanza asserire che vi è tutto da fare per quel che concerne l'opera di raccolta e coordinazione dei risultati ottenuti dalle ricerche sul costume e le forme dell'esistenza materiale degli antichi al fine di impiegare tale preziosa materia per le esigenze del teatro in genere, ma sopratutto del cinema. È un'opera che non può essere affidata se non a chi, avendo specializzato i propri studi, possegga la cultura particolare, e adatta a tale còmpito. I risultati andranno poi semplificati e selezionati, scegliendo quelli di utile applicazione per una distinta manifestazione d'arte, come la cinematografia.

Ci sembra però giusto che coloro i quali affronteranno questa disciplina, debbano possedere la certezza che i loro sforzi non rimarranno puramente accademici, bensì troveranno un'applicazione pratica, cioè la certezza che la cinematografia storica ricorrerà normalmente a questi specializzati per le sicure nozioni e le norme di cui abbisogna.

In nessun paese questo programma potrà realizzarsi meglio che in Italia, ove il Regime si rende pienamente conto dell'importanza non solo

economica ed artistica del cinema, ma altresì della sua missione educativa e culturale. Limitandoci a considerare il solo scopo culturale, crediamo poter sostenere ch'esso non potrà ritenersi pienamente raggiunto fino a che non saremo in grado di produrre film storici, i quali uniscano agli altri pregi quello della riproduzione fedele dell'ambiente e del costume.

GIULIO MARCHETTI FERRANTE

Note

1. *Dice Ruggero Ruggeri:*

« L'inquadratura, questo misurino dell'interpretazione è un supplizio, il vero supplizio di Tantalo. Quando si raggiunge il diapason dell'interpretazione, alt! l'inquadratura è finita. Tre parole e daccapo. Ciak, si attacca; alt, si smette. Mai una scena di seguito, mai il tempo di « montarsi »; ecco dove sta il « virtuosismo » dell'attore di cinematografo; « virtuosismo » vedete, non « creazione ». Ed ecco dove l'attore di teatro è superiore all'attore di cinema: l'attore di teatro quando interpreta crea; l'attore di cinema, no.

Dice Paul Muni:

« Io credo che un buon attore sia veramente un creatore, e che il personaggio che egli crea attraverso la sua personalità fisica è un essere nuovo che non ha alcuna relazione con la sua personalità interiore. Per quanto mi riguarda, preferisco sempre dei ruoli che differiscono da me stesso e non ruoli da esibizionisti ».

Evidentemente Ruggero Ruggeri vorrebbe invece per potersi « montare », portare sullo schermo personaggi in cui la creazione del carattere passi in seconda linea di fronte all'esibizionismo della parola e del gesto.

2. *Ecco un altro documento che può interessare i soliti teorici e competentoni che esaltano le invenzioni tecniche delle cinematografie straniere. In un opuscolo su « L'arte di fare un soggetto per cinematografo » stampato a Roma venti anni fa (ed. Filetti), troviamo questa definizione:*

« Mascherina: *limitazione mediante un ostacolo, del campo visivo dell'obbiettivo, per impressionare solo parte della pellicola. Con la mascherina è stato possibile in « Cabiria » presentare una folla di migliaia di persone briache di spavento che scappavano davanti a un vulcano di terra cotta collocato su di un tavolo da cucina ed eruttante pece greca ».*

Annotiamo per conto nostro che i « Dunnings », gli « Schüfftans », « San Francisco », « L'incendio di Chicago », ecc., ecc., seguono storicamente di vari annetti i semplici e geniali trucchi di « Cabiria » italiana.

3. *Le quattro Case americane che non hanno accettato il Monopolio, amano chiamarsi « Big Four ».*

Alcuni nostri giornali citandole — l'argomento è di attualità — con evidente competenza linguistica, le chiamano « le quattro Big four ».

Ma l'errore più gustoso l'ha commesso un oscuro proto che passando un P al posto di un B, ha ribattezzato i « colossi » del cinema americano come « Pig four ». L'allegoria ci piace; e l'errore potrebbe anche non essere un errore.

4. *Ai Convegni di cultura cinematografica organizzati dal Gruppo Universitario Fascista in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia ogni giovedì sera al « Cineattualità » di Roma, il pubblico è piuttosto vivace. È giusto: una larga percentuale di esso è costituita da giornalisti, critici, esteti, artisti e tecnici del cinema. Tutte persone perfettamente in grado di giudicare, ed all'occasione saper fare meglio di Clair, Dupont, Vidor, ecc.*

5. *Pubblichiamo in altra parte di questo stesso fascicolo di « Bianco e Nero », uno studio interessante di Giulio Ferrante Marchetti su: « Il cinema, la storia e il costume ». Si può facilmente consentire con l'estensore dell'articolo su quanto riguarda i limiti entro cui i realizzatori di un film storico possono lavorare di fantasia, o quelli entro cui è necessario il massimo rispetto al personaggio e agli avvenimenti. Ma bisogna porre una pregiudiziale: può l'estetica giustificare il genere storico in cinema? Quando furono pubblicati la prima volta i « Promessi Sposi » venne posto, il dilemma: « se un romanzo è storico, non è un romanzo, e se è romanzo non può essere storico. Ma di contro a questa osservazione applicata alla narrazione letteraria, un'altra se ne può fare, e più forte, nei riguardi della narrazione cinematografica. Duvivier ha chiamato una volta la camera « machine à refaire la vie »; Dziga Vertof ha fondato un « club » ed ha fatto scuola, sulla base teorica dell'occhio meraviglioso (l'obbiettivo) capace di trasfigurare poeticamente la realtà per processo meccanico. Teorie estremiste, come si vede, ma che esprimono una verità fondamentale: l'oggettivismo base dell'arte cinematografica. Ora questo oggettivismo che a molti può sembrare un vincolo alla libera fantasia; questa analisi spietata che compie l'obbiettivo sul materiale che gli vien posto dinanzi per essere imparzialmente impressionato sull'emulsione sensibile, costituisce appunto la forza suggestiva dell'arte cinematografica. In quanto il connaturato oggettivismo fotografico del cinema è il passaporto migliore perchè la finzione poetica invada il campo della realtà acquistandone la forza. Il cinema supera poi questa realtà, riportandola su di un livello estetico attraverso i suoi tipici mezzi d'espressione: l'inquadratura ed il montaggio. Il presupposto dell'opera cinematografica è tuttavia la franca o simulata denuncia della « realtà » vista e registrata in ogni pezzo di montaggio, dalla macchina da presa. Ora non è chi non veda che importantissimo, essenziale attributo della realtà è l'« attualità ». Il materiale che costituisce un film può essere stato ripreso in tempi diversi e fra loro distanti; ma è necessario che nell'opera compiuta per virtù di montaggio ogni pezzo trovi il suo posto in una precisa successione cronologica, mentre in tale successione, ad ogni pezzo verrà, da chi veda, attribuito il momento della ripresa ad un'attualità contingente. Se, in altre parole, si vedono due scene, in un film, che appaiono nella vicenda distanti tre mesi l'una dall'altra, dovrà ancora sembrare che la macchina abbia ripreso effettivamente le due scene stesse a tre.*

mesi di distanza, il che rende accettabile la finzione. Le varie ricerche estetiche, le varie correnti lo hanno ampiamente dimostrato, e se l'attualità, essenza connaturata al cinema, è stata espressa intuitivamente e senza pretesa d'arte fin dalle prime bande impressionate dai Lumière, un tentativo al limite si può senz'altro considerare quel « Dottor Calligari » di Robert Wiene, in cui l'evasione completa dalla realtà attuale della macchina da presa portava ad una scenografia di fondali e cartone dipinto, francamente denunciati nel loro convenzionalismo, esteso fin sui volti dei personaggi, non più uomini ma ombre senza peso nè corpo: pitture di uomini in movimento sugli sfondi dipinti. Così può confinare con la pittura un genere cinematografico che tenti di rendere un'atmosfera nella cosidetta ricostruzione storica. Ma questo è tutto ciò a cui si può tendere in questo campo, e ciò che forse unico film, la « Kermesse eroica » di Feyder ha saputo felicemente realizzare. È chiaro tuttavia che storia e macchina da presa non possono andare d'accordo: la distanza del tempo non si potrebbe abolire, mentre non la si può nemmeno accettare come convenzione, senza tradire, ove il film non sia completamente opera di fantasia, l'essenza attualistica del cinema. Si potrà ancora dire che come in teatro di posa si può per artificio ricostruire la realtà d'oggi, così si può ricostruire la realtà di ieri. Già! Ricostruitela. E poi « rifate » il volto ignoto dei vostri personaggi; indicate all'attore quei gesti che essi hanno fatto, e che nessuno più conosce. Se nell'altra forma d'arte narrativa, la letteratura, l'emozione estetica è data in un passaggio dall'interno del personaggio — dato — all'esterno — non dato, ma suscitato per forza suggestiva —, in cinema avviene esattamente l'opposto: si ricostruisce l'interno — non dato — attraverso la visione dell'esterno osservato dalla macchina da presa. Ed è questo ciò che fa del cinema, un'arte narrativa singolare e nuova. E si potrebbe aggiungere che appunto il non saper fare considerazioni di questo genere, spinge così spesso la nostra attuale produzione sulla falsa strada dell'imitazione passiva di forme che non essendo « nostre » e non essendo « attuali » non possono essere nemmeno « cinema ».

6. *Nel fascicolo scorso di « Bianco e Nero » pag. 14 riga 9, riportando il brano da Giovanni Gentile, siamo incorsi in un errore, che rettifichiamo. Dove è scritto: « Chi dice meccanismo dice* semplicità: *cose e uomini », va letto: « Chi dice meccanismo dice* molteplicità: *cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità », ecc. ecc.*

I Libri

Silence! On tourne - Comment nous faisons les films, par seize Artistes et Techniciens de Hollywood. Etudes recueillies par NANCY NAUMBURG. Préface et traduction de J. G. AURIOL. - Payot, Paris, 1938.

Nella prefazione al volume che contiene una raccolta di scritti dovuti a personalità del mondo del cinema di Hollywood, J. G. Auriol osserva che a dispetto delle origini francesi del cinematografo (e allude, nel fare questa considerazione a Georges Méliès come inventore del cinema in senso artistico) il cinema è, in fondo, un'arte squisitamente americana. E l'espressione del cinema americano non tanto sarebbe dovuta alla potenza del dollaro, quanto piuttosto alla intuizione di taluni cineasti la cui attività ha avuto inizio in un'epoca in cui il cinema americano era in stato di inferiorità rispetto a quello europeo. Fa i nomi, J. G. Auriol, di Griffith, Chaplin, Ince.

L'interesse del volume « Silence! On tourne « è dovuto soprattutto, a nostro avviso, al fatto che esso viene a confermare delle opinioni che in fondo tutti coloro che di cinema si occupano, avevano acquisite, senza peraltro volere mettere in pratica le deduzioni che se ne possono trarre. Si vuole alludere qui al senso dell'organizzazione che predomina nella esecuzione di un film a Hollywood. Questo senso di organizzazione, secondo taluni europei e anche qualche intellettuale americano, può disturbare o addirittura compromettere il risultato artistico di un lavoro. In genere gli scrittori americani di un certo livello si sono trovati a disagio a Hollywood, così come si sono trovati a disagio alcuni registi europei che hanno lavorato laggiù. Senonchè è stato dimostrato poi da qualcuno come si possa giungere ad una collaborazione fra la intelligenza europea o newyorkese (newyorkesi sono chiamati da quelli di Hollywood tutti gli scrittori che vivono fuori Hollywood) e la organizzazione a caselle dell'industria del cinema in California. Una dimostrazione a questo asserto può essere data facendo i nomi, per esempio, di E. A. Dupont e Fritz Lang: registi europei ormai acclimatati a Hollywood. Nè è da dire, per esempio, che *Furia* sia rispetto ai film europei di Fritz Lang di gran lunga inferiore. Tuttavia ciò non toglie che il cinema di Hollywood sia, in fine, un cinema di collaborazione dove il complesso vale di più che l'individuo; che iniziative tipo quelle di Ben Hecht e Charles Mac Arthur debbano svilupparsi e quindi, purtroppo, fermarsi, a New York.

È sempre possibile però, dichiarare che tutti i film americani di Hollywood sono scrupolosamente preparati e che questa scrupolosità, questo ordine

portano indubbi vantaggi ai film stessi, a quei prodotti medii, fatti magari senza slancio, senza entusiasmo, ma con attenzione. Del resto, ai presunti capolavori di Cecil B. De Mille sono preferibili le opere di Frank Capra o di Gregory La Cava o anche i film di registi quasi anonimi che possono vantarsi soltanto di possedere un buon mestiere. Il prodotto medio europeo, invece, è, in mancanza di una adeguata organizzazione, assai più scadente che quello americano. È possibile fare dei confronti fra i metodi cinematografici americani secondo quanto espone il volume di scritti raccolti da Nancy Naumburg e i metodi cinematografici, per esempio, italiani.

Anzitutto, una considerazione vien da farsi: che mentre tutti coloro che eseguiscono un film in America, prendendo parte ad un determinato settore (sceneggiatura, scenografia, fotografia, ecc.) pensano durante il loro lavoro, al film cui partecipano, da noi spesso accade che ciascuno interferisca il lavoro di un altro e che tutti i collaboratori ad un film pensino a qualcos'altro piuttosto che il film. Ora al film si dovrebbe, a rigor di termini, pensare in ogni caso: sia che si tratti di un film eseguito all'infuori di ogni scrupolo commerciale (caso da noi raro quanto le mosche bianche) o di un film che viene eseguito nell'ambito di una organizzazione industriale.

Osserva J. G. Auriol che ciò che distingue la industria americana da quella francese è che mentre in America la produzione è accentrata da un gruppo di case a produzione continuata, in Francia vi è una quantità enorme di ditte di produzione che cambiano continuamente il loro personale. Lo stesso si può ripetere anche per il cinema italiano.

I più interessanti capitoli, specie per gli utili confronti che si possono fare con il cinema italiano, sono quelli dovuti al produttore Jesse L. Lasky, allo sceneggiatore Sidney Howard, agli attori Bette Davis e Paul Muni. Si sa, perchè è stato detto e ripetuto più volte, che il cinema americano è dominato dalle figure dei produttori. Questa asserzione ha condotto in equivoci alcuni del cinema italiano; nel senso che si è attribuito al produttore un significato diverso da quello che ha. « Producer » non è di solito un ex commerciante di cavoli o press'a poco, ma una persona che viene scritturata appositamente dal consiglio di amministrazione di una casa produttrice di film per un gruppo di film. Può essere anche un regista, uno sceneggiatore; anzi in questi ultimi tempi molti produttori del cinema americano provengono dalla sceneggiatura. Il produttore ha continui rapporti con i capitalisti, può essere, ma anche no, un capitalista. In sostanza, non è colui che mette i soldi, ma colui nel quale i capitalisti hanno fiducia. Vi sono poi i produttori associati i quali hanno il compito di organizzare ogni film del gruppo che verrà realizzato dal produttore generale. Il produttore, ove egli stesso non lo sia, provvede sempre ad avere accanto a sè un consulente letterario i cui compiti sono quelli di segnalare al produttore le novità letterarie e teatrali, di proporgli i soggetti originali. Lasky attribuisce grande importanza alla sceneggiatura, cioè al lavoro di riduzione del soggetto originale, della commedia, del romanzo, in copione cinematografico; lavoro che, come è noto, ha diversi stadii: treatment, scenario, sceneggiatura tecnica. In genere ogni ditta di produzione ha scritturato un certo numero di sceneggiatori fissi, ma talvolta si vale anche di altri sceneggiatori

estranei alla ditta, che lavorano come indipendenti ma che sono specializzati nelle sceneggiature di determinati generi di film.

In genere, il produttore suole prendere in considerazione qualsiasi tipo di soggetto, purchè corrisponda, si intende, alle caratteristiche degli attori che la sua casa ha in contratto. Questi attori poi, come osservano nel volume Bette Davis e Paul Muni, non sempre amano interpretare dei ruoli analoghi. Bette Davis dice che durante la lavorazione di un film abbandona il suo personaggio alla fine della giornata per riprenderlo la mattina seguente e si tratta di un personaggio il cui carattere è differente dal proprio. Paul Muni osserva, dal canto suo, che egli non desidera interpretare successivamente, caratteri che si somigliano fra di loro. Le asserzioni di questi due attori sono dimostrate dai film da essi interpretati.

Sidney Howard che ha sceneggiato tra l'altro *Un popolo muore* e *Infedeltà* dice del suo metodo nello scrivere una sceneggiatura; anzi, poichè questo gli è capitato due volte, nei due casi accennati, nel ridurre per lo schermo un romanzo di Sinclair Lewis. Le sue osservazioni sono semplici e meditate. In sostanza, il suo lavoro si dimostra ordinato come la organizzazione del cinema americano; è un lavoro a fasi, non un lavoro che viene compiuto affrettatamente, magari in una notte.

John Cromwell parla della regia cinematografica e dei metodi di realizzazione di un film. In genere, le osservazioni che egli fa non differiscono di molto da quelle che potrebbe fare a proposito della realizzazione di un film, un regista di qualsiasi paese. Ma è opportuno ricordare che egli si sente una parte dell'organismo produttivo del cinema americano e non tanto un individuo che crea, ipso facto, un'opera d'arte con un film. Vien fatto di concludere, pertanto, che in una ordinata organizzazione industriale il regista medio, il regista abile e cosiddetto di mestiere, si sente meglio a suo agio che non in una organizzazione dove tutto sia eseguito alla rinfusa e niente sia preparato. Non accade mai, a Hollywood, che il regista cominci a girare un film quando la sceneggiatura tecnica non sia definita in tutti i suoi particolari e la distribuzione dei ruoli non sia fatta completamente.

Altri scrivono nel volume « Silence! On tourne »: Max Steiner per la musica, Phil Friedman per la distribuzione delle piccole parti, Anne Bauchens per il montaggio, ecc. Un libro utile, in conclusione, che dovrebbe essere letto da coloro che vogliono fare in Italia del cinema industriale.

F. P.

Notiziario tecnico

Il cinema e la televisione

La televisione, della quale si è per tanto tempo parlato come di una irrealizzabile utopia, sta per divenire una realtà concreta.

Molto si è detto e molto si continua a scrivere su questa nuova tecnica prima ancora di conoscere quali effetti scaturiranno dalla diffusione di immagini a distanza senza ricorrere al normale veicolo della proiezione normale.

Comincia perfino a farsi un timido accenno a questa ottava arte (il cinema è la settima) portando il livello realizzativo di questa tecnica su un piano assai più alto di quello sul quale fino a doggi riescano a situarlo i tecnici che rimangono tuttora i più diretti interessati all'evoluzione di essa.

Tuttavia non si può negare che fin da ora si delineano nettamente talune tendenze che non possono essere trascurate o ignorate da chi si interessi di cinematografo, anche perchè la televisione rappresenta il nesso di unione della cinematografia e della radio, che fin dal loro apparire hanno seguito due evoluzioni completamente indipendenti.

Appunto in vista di questo legame, che vincolerà senza dubbio la cinematografia, riteniamo utile far conoscere i più importanti problemi che saranno o sono già stati sollevati dalla nuova possibilità di vedere a distanza le immagini.

Premettiamo innanzi tutto qualche dato tecnico.

Le nazioni più progredite nell'applicazione di questa tecnica sono l'Inghilterra e l'America. All'esposizione di radio di Londra, tenutasi nello scorso anno, sono stati presentati 72 modelli di apparecchi telericeventi da una ventina di ditte diverse. La massima parte di essi (68) erano basati sull'uso del tubo catodico, il quale è certamente il solo dispositivo elettronico che finirà con l'imporsi commercialmente non tanto per il suo costo, che è ancora molto alto, quanto per le sue meravigliose proprietà e per il suo rendimento.

La dimensione dello schermo sul quale si proiettano le immagini televisive varia dai 25 ai 35 cm. per lato; tuttavia in qualche sala di cinema si sono presentate al pubblico immagini televisive su schermi di un metro e mezzo per due metri, ciò che fa vedere quale stretto rapporto corra tra televisione e cinema.

In America la televisione non ha ancora varcata la soglia dei laboratori ed è quasi esclusivamente dominio dei tecnici della N. B. C. (National Broadcasting Corporation) e della A. T. C. (American Television Corporation).

Il primo quesito che si pone nei riguardi della televisione è relativo al modo di organizzare i programmi.

A tal proposito esistono due nette tendenze. La prima, che potremo chiamare europea, perchè propugnata dagli inglesi, preferisce la divulgazione della televisione a mezzo di schermi grandi, in sale a pagamento, destinate al pubblico. In altri termini si preferisce la creazione di veri e propri spettacoli del tipo cinematografico da affiancare alla proiezione normale e da utilizzare per la trasmissione al pubblico di scene che avvengono in realtà. Si avrebbe così, a mezzo della televisione, la rappresentazione delle attualità come complemento allo spettacolo cinematografico.

In Inghilterra ci si è messi decisamente su tale via, nonostante che in pratica, per interferenze di varia origine tra gli interessati, tali trasmissioni, peraltro ancora assai rare, si limitino a soddisfare solamente la curiosità del pubblico presentandogli qualche numero di varietà, delle conferenze e talvolta qualche reportage di attualità.

La seconda tendenza, preferita dagli americani, è volta a portare le immagini teletrasmesse direttamente in casa degli utenti, su un piccolo schermo atto alle esigenze della famiglia.

Pur essendo questa soluzione la più logica e la più indicata a permettere una rapida diffusione di questa nuova tecnica, non si sono ottenuti dei risultati pratici a causa di diversi ostacoli frapposti sopratutto dallo stato attuale della tecnica e dagli industriali cinematografici.

Una trasmissione televisiva senza fili non giunge più in là di cento chilometri circa dalla stazione trasmittente e solo in casi rarissimi si sono avute ricezioni fino a 350 chilometri nonostante che le antenne trasmittenti siano situate il più alto possibile. Delle tre grandi trasmittenti attualmente esistenti e funzionanti con programma regolare tutti i giorni, l'antenna di emissione di Londra è posta sull'Alexandra Palace, quella di Parigi sulla Tour Eiffel, e quella di New York sull'Empire State Building.

Resta a vedere come sia possibile creare uno spettacolo televisivo. È fuor di dubbio che, a parte le attualità, il modo migliore per ottenere una trasmissione è quello di giovarsi dei film.

Naturalmente questa possibilità arrecherà un notevole vantaggio diretto ai produttori di film ma danneggerà l'incasso delle sale di proiezione.

È da ricordare infatti che qualche anno fa la B. B. C., che è la Compagnia di radiodiffusione inglese, ha trasmesso per televisione *La Kermesse héroïque* di Jacques Feyder e *L'uomo del giorno* con Maurice Chevalier. Per quanto questi due film non fossero distribuiti regolarmente in Inghilterra, gli esercenti di sale cinematografiche sollevarono tali proteste da consigliare la sospensione per il momento di programmi ripresi su pellicola.

Per risolvere una tale scabrosa questione, che ha ed avrà ancora forse per molto tempo la sua influenza sullo sviluppo rapido della tecnica televisiva, occorrerà un accordo tra i produttori e le società di televisione; a meno che queste non decidano di creare esse stesse le pellicole che servono per i loro programmi, il chè, tenuto conto del costo attuale di un buon film, è la soluzione meno da augurare.

Il suono stereofonico

In uno degli ultimi numeri del « Journal of Motion Picture Engineers » è riportato un interessante studio su talune esperienze relative alla possibilità di ottenere una prospettiva sonora durante la proiezione cinematografica.

L'argomento pur non rappresentando una assoluta novità, in quanto posto e studiato fin dal primo apparire della cinematografia sonora, merita tuttavia l'attenzione dei tecnici perchè tendente ad apportare un fattore veristico nella realizzazione del film evitando la finzione monotona e piatta che domina nelle attuali riproduzioni.

Nel teatro lo spettatore può seguire lo spostamento delle voci e dei suoni emessi sul palcoscenico oltre che in virtù della percezione biauricolare anche perchè in effetti gli attori si spostano entro la scena. Al contrario, al cinema, l'uditore non riceve che una sola sensazione proveniente da un punto fisso situato dietro lo schermo (posizione dell'altoparlante).

Per aggiungere al rendimento sonoro della pellicola questa possibilità, non trascurabile ai fini estetici dello spettacolo, sono state eseguite esperienze interessantissime basate essenzialmente sulla possibilità di combinare i suoni prodotti da due diverse sorgenti sonore e lasciando alle due orecchie dello spettatore il compito di situare le voci nello spazio.

All'atto della ripresa il procedimento seguito è stato il seguente.

In uno studio cinematografico venne costruita una sala a tre pareti, aperta completamente verso la quarta parete e due microfoni del tipo dinamico furono posti in punti convenienti in modo da coprire tutto il campo della scena, ciascuno per un tratto determinato.

La registrazione si effettuò a mezzo di due distinti impianti da registrazione in modo da ottenere due colonne sonore perfettamente indipendenti a ciascuna delle quali portava le modulazioni trasmesse da un microfono, controllate ed amplificate attraverso un circuito indipendente dall'altro.

I suoni vennero registrati l'uno su una banda indipendente e l'altro sulla colonna standard; le due macchine da registrazione e la macchina da presa erano sincronizzate col sistema Interlock Standard della Western Electric.

All'atto della proiezione si usarono due proiettori accoppiati meccanicamente, dei quali l'uno portava la pellicola standard, e quindi serviva anche per la proiezione della scena, e l'altro solo la seconda banda sonora. Le cellule dei due lettori del suono potevano portare le modulazioni, a volontà dell'operatore, su un unico amplificatore connesso con un altoparlante centrale o con due altoparlanti laterali o su due separati amplificatori ciascuno dei quali alimentava un altoparlante laterale.

I soggetti sottoposti all'esame furono i seguenti:

1° - Una persona che parlava mentre si muoveva nella scena, da destra a sinistra o viceversa, e dal davanti all'indietro o viceversa;

2° - Un banjo che emetteva dei suoni mentre il suonatore si spostava come nel caso precedente;

3° - Un banjo ed un sassofono situati a due lati opposti della scena e suonati alternativamente;

4° - Un pianoforte suonato da una parte della scena.

In sede di proiezione vennero effettuate le seguenti prove:

a) riproduzione isolata di ciascuna delle colonne nel modo usuale (combinazione 1C-1A; una colonna ed un altoparlante);

b) riproduzione isolata di ciascuna delle colonne su due altoparlanti ai lati della sala (IC-2A);

c) riproduzione contemporanea delle due colonne su un unico altoparlante situato al centro dello schermo (2C-1A);

d) riproduzione contemporanea delle due colonne su due altoparlanti situati ai lati dello schermo ma in modo che ciascuno di essi riproduceva entrambi le colonne (2C-2A unico circuito);

e) riproduzione contemporanea delle due colonne ciascuna delle quali azionava uno solo dei due altoparlanti situati ai lati dello schermo (2C-2A due circuiti).

I risultati ottenuti sono riprodotti nella tabella seguente:

TABELLA I

PROVA	UDITORE	COMBINAZIONE DEI CIRCUITI	NUMERO DELLE OSSERVAZIONI	% OSSERVAZIONI CORRETTE	TIPO DI REGISTRAZIONE
1	A	2C-2A (2 cir.)	15	100	Pianoforte
		1C-1A			
2	A	2C-2A (2 cir.)	16	81	Discorso in movimento
		1C-2A	13	100	Banjo in movimento
			4	100	Sassofono e banjo
			23	96	Pianoforte
3	B	2C-2A (2 cir.)	16	100	Pianoforte
		1C-1A			
4	B	2C-2A (2 cir.)	20	100	Discorso in movimento
		1C-2A	8	50	Banjo in movimento
			17	82	Sassofono e banjo
			14	93	Pianoforte
5	C D E F	2C-2A (2 cir.)	12	100	Pianoforte
		1C-2A	12	75	Pianoforte
		1C-1A	12	75	Pianoforte
6	C D E F	2C-2A (2 cir.)	12	75	Discorso in movimento
		1C-2A	12	50	Banjo in movimento
		1C-1A	12	75	Sassofono e banjo
7	D E F G	2C-2A (2 cir.)	44	73	Pianoforte
		2C-2A (1 cir.)	44	62	Pianoforte
		2C-1A	36	69	Pianoforte
8	D E F G	2C-2A (2 cir.)	78	64	Discorso in movimento
		2C-2A (1 cir.)	92	53	Banjo in movimento
		2C-1A	77	75	Sassofono e banjo

Come si vede furono utilizzati sette diversi uditori i quali nelle prove da 1 a 4, 7 e 8 furono avvertiti della combinazione usata.

I risultati ottenuti dimostrarono la possibilità di distinguere le condizioni di prospettiva e la semplice riproduzione normale con una certa facilità; ciò documenta la reale portata pratica dell'applicazione della stereacustica nella cinematografia.

Esperienze analoghe aveva già eseguito nel 1937 la Bell Telephone registrando le due colonne sulla normale pista sonora con il procedimento della *light-valve.*

In una scena che rappresentava una grande orchestra, gli uditori riconobbero che si poteva esattamente identificare il suono emesso dai vari strumenti, in base al posto che essi occupavano nell'immagine proiettata in modo analogo a ciò che avviene nella realtà.

Le prove ora ricordate lasciano prevedere che in un prossimo avvenire il suono stereacustico avrà un'importante applicazione nella cinematografia, ove apporterà unitamente a nuove possibilità estetiche un miglior rendimento dei suoni registrati e riprodotti.

Esperienze del genere sono attualmente eseguite anche presso la Klang-Film con la collaborazione dell'Accademia di Canto di Berlino.

I MICROFONI PER LA REGISTRAZIONE DEL SUONO

Presso gli studi cinematografici va sempre più diffondendosi l'uso dei microfoni dinamici e tende ad essere messo in disuso il microfono a condensatore che per tanti anni ha avuto larga diffusione.

Come eccezione a questa tendenza è da ricordare tuttavia che negli studi tedeschi si lavora tuttora assai spesso con tali microfoni nonostante che essi presentino difetti ed inconvenienti, quando la distribuzione acustica del teatro non è adatta. Inoltre il microfono a condensatore è molto costoso, richiede molte cure durate l'esercizio, dà luogo a rumori di fondo se l'isolamento interno non è mantenuto sufficientemente alto, tende a distorcere i suoni bassi ed a falsare la resa della lettera *s.* Il suo uso può essere solo consigliabile nelle registrazioni di musica e mai per il parlato.

I microfoni elettrodinamici, che possono essere resi facilmente direttivi a mezzo di opportuni schermi, hanno il grande vantaggio di essere leggeri, poco ingombranti, di costo non eccessivo e, oltre tutto, non presentano alcun soffio di fondo.

Si impiegano oggi usualmentte tre tipi di tali microfoni: quelli a velocità (microfoni a nastro), quelli a pressione (microfoni a bobina mobile) e quelli del tipo misto a velocità e pressione (microfoni unidirezionali).

Per le esigenze della tecnica attuale, la caratteristica principale che si richiede ad un microfono è la possibilità di venir facilmente rimosso dalla scena; questo spiega il motivo per cui si fa sempre più efficace l'applicazione dei microfoni dinamici i quali, per la loro bassa impedenza d'uscita, possono essere usati senza incorporare in essi il preamplificatore, e quindi per la loro ma-

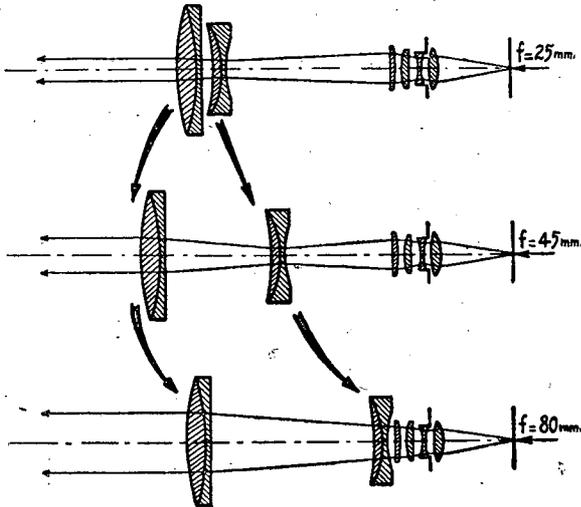
neggevolezza si prestano ad essere usati senza giraffa, le cui dimensioni e la cui sagoma disturbano spessissimo la normale ripresa.

Per la loro leggerezza sono stati apprezzati i microfoni piezoelettrici il cui uso non è del tutto abbandonato ma nel tempo stesso non è sufficientemente diffuso.

L'OTTICA A FUOCO VARIABILE

Tra i mezzi di cui può disporre attualmente l'operatore da presa si deve ricordare l'obbiettivo a fuoco variabile. Questo permette di avere un solo sistema ottico al posto della torretta comprendente tre o quattro obbiettivi e dà contemporaneamente la possibilità di variare il campo dell'inquadratura, durante la ripresa, senza che le immagini subiscano alcuna perdita di fuoco.

I primi tentativi di realizzazione di un tale obbiettivo risalgono alla Cooke-Bell & Howell con il *Varo-Lens*, il quale tuttavia si presenta ingombrante ed eccessivamente complesso. Molto migliore è il *Transfocator* costruito dalla Astro, il quale possiede una variazione di fuoco variabile da 15 a 30 mm.

Recentemente la Ditta Busch ha prodotto il *Vario-Glaukar*, di cui nella annessa figura è riportato lo schema costruttivo. Come si vede con un tale obbiettivo si può far variare il fuoco da 25 mm. a 80 mm. pur restando costante l'apertura (f = 2,8); esso comporta un gruppo fisso di quattro lenti con un diaframma ad iride, e due elementi a lenti doppie, l'uno convergente e l'altro divergente, i quali vengono spostati a mezzo della rotazione di un anello esterno di comando. Muovendo questo anello nel senso in cui viene ad essere aumentato il fuoco, l'elemento divergente si avvicina uniformemente al gruppo delle quattro lenti posteriori mentre l'elemento convergente frontale effettua un movimento dapprima in avanti, fino alla focalità di 45 mm. e successivamente indietro.

Col *Vario-Glaukar* si è riusciti ad ottenere la costanza di apertura del sistema ottico durante tutte le variazioni di fuoco, cosa che non era stata ancora raggiunta nei tentativi precedenti.

I Film

LOTTE NELL'OMBRA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Diana Film - *Regista*: Domenico M. Gambino - *Direttore di produzione*: Tullo Taormina - *Soggetto*: D. M. Gambino - *Sceneggiatura*: Amidei e Gambino - *Aiuto Regista*: Roberto Bianchi - *Operatore*: Tomaso Kemenyffy - *Fonico*: Carlo Passerini - *Musica*: M.o Siciliani - *Canzoni di* Dino Oliviero - *Direzione Musicale*: Dino Oliviero - *Scenografo*: Pinzauti - *Montaggio*: Giorgio Simonelli - *Metraggio*: 2500. *Interpreti principali*: Antonio Centa, Dria Paola, Paola Barbara, Renato Cialente, Silvana Jachino, Febo Mari, Carlo Lombardi, Enzo Merusi, Luigi Mottura, Carlo Duse, Carlo Tamberlani.

Domenico M. Gambino era colui che sotto il nome di Saetta faceva, ai tempi del muto, l'attore acrobata in Germania. Venuto in Italia, si è ricordato di quel genere di film che ormai aveva fatto il suo tempo e ha voluto istituirlo di nuovo da noi, pensando che fosse necessario per la cinematografia italiana anche il film di avventura. Avventure davvero sorprendenti tanto da raggiungere l'ingenuità più evidente. Ma anche non riuscendo allo scopo di « avvincere lo spettatore » il regista è riuscito in quello di farlo ridere per l'ingenuità di cui sopra.

UNA PARTITA SCANDALOSA
(ACTION FOR SLANDER)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: London Film Productions Ltd. - *Produttore*: Victor Saville - *Regista*: Tim Whelan - *Soggetto*: Dal romanzo di Mary Borden adattato per lo schermo da Miles Malleson - *Dialoghi*: Ian Dalrymple - *Operatore*: Harry Stradling - *Fonico*: A. W. Watkins - *Direzione Musicale*: Muir Mathieson - *Scenografo*: Frederick Pusey - *Interpreti*: Clive Brook, Ann Todd, Margaretta Scott - *Casa di doppiato*: Fono-Roma, Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Guido Cantini - *Attori per la versione italiana*: Augusto Marcacci, Lia Orlandini, Renata Marini - *Distribuzione per l'Italia*: Anonima Manderfilm - Roma.

Prodotto da Victor Saville, diretto da Tim Whelan, questo film rappresenta il tipico prodotto del cinema inglese, che ama mostrare i clubs, le uniformi, gli ufficiali che vanno in India. Gli attori recitano con molta sobrietà e misura, le attrici sono eleganti e tranquille. Veramente in questo caso particolare c'è una donna meno tranquilla del consueto, ed è appunto questa donna che crea la situazione dalla quale si sviluppa il soggetto del film. Si tratta di una partita di poker durante la quale uno dei giocatori che non vince accusa un ufficiale che ha vinto, di aver barato. Il marito della donna che era in relazione amorosa con l'ufficiale si associa all'accusa. Per non compromettere la donna, l'ufficiale aspetta un anno a dare querela per diffamazione ai due che lo hanno accusato di essere un baro. Al processo viene ricostruita su suggerimento dell'avvocato difensore dell'ufficiale, la partita; ed è questo il pezzo più divertente del film, mentre il resto della vicenda è trattato in forma meno spigliata, indugiando anzi qua e là il regista in situazioni statiche.

FIAMMME IN ORIENTE
(LES PIRATES DU RAIL)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Compagnie Generale Cinematographique - *Regista*: Christian Jaque - *Direttore di produzione*: C. Stengel - *Soggetto, dialoghi, sceneggiatura*: O. P. Gilbert - *Ope-*

ratore: Lucien - *Musica*: Henri Verdun - *Scenografo*: Pierre Shild et Linzbach - *Metraggio*: 2236 - *Interpreti*: Charles Vanel - Suzy Prim - Eric von Stroheim - *Casa di doppiato*: Fonoroma - *Sistema di registrazione per la versione italiana* su apparecchi Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Soc. An. Grandi Films (Sangraf) - Roma.

È un film francese di avventure che si svolgono in Estremo Oriente e che sono alquanto movimentate. Film sulle rivoluzioni in Estremo Oriente se ne son visti non pochi, e tutti più o meno si assomigliavano. Atmosfera burrascosa, fughe, confusione, gente che rimane isolata in un determinato posto senza comunicazioni con l'esterno, ufficiali crudeli. In *Fiamme in Oriente* appare nel ruolo di un ufficiale sostenuto e sprezzante, Erich von Stroheim. È un ruolo che solo in parte si addice a lui: i suoi caratteristici ufficiali viennesi sono un po' lontani da questo equivoco ufficiale quasi mongolo. Ma in fondo, le scene in cui egli appare, e sono poche, risultano le più attraenti del film. Basterebbe il modo di incedere di Stroheim, qualche sguardo, per capire che ci si trova di fronte ad un attore alquanto robusto e sprecato in un ruolo come questo.

Il film è diretto da un regista venuto fuori recentemente, le cui precedenti prove lo mantenevano nell'ambito di quelli che avrebbero potuto fare di più e di meglio. Senonchè la sua bravura si è manifestata soltanto qua e là, in talune scene particolarmente forti e incisive, di evidenza quasi documentaria. Altrove il racconto visivo-dialogico risulta prolisso e nel complesso il film manca di equilibrio.

LE DUE MADRI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Astra Film - *Regista*: Amleto Palermi - *Direttore di produzione*: Ferruccio Biancini - *Soggetto*: Palermi e Murolo - *Sceneggiatura*: Murolo, Debenedetti e Palermi - *Aiuto Regista*: Giorgio Bianchi - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Fonico*: Bianchi - *Musica e direzione musicale*: Umberto Mancini - *Scenografo*: Gastone Medin - *Montaggio*: Palermi e Debenedetti - *Metraggio*: 2550 - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Maria Denis, Bella Starace Sainati, Renato Cialente, Lydia Johnson, Clara Padoa, Armando Migliari, Nicola Maldacea, Amilcare Pettinelli.

Peculiare di Amleto Palermi è stata per una serie di film da lui scritti e diretti, l'ambientazione paesana, con i personaggi macchiette, qualche nota comica e taluni accenti sentimentali drammatici. *Le due madri* appartiene a questo tipo di film, pur tentando, nel tema, di sollevarsi di tono; si narra infatti di un giovane vissuto in ambiente campagnolo presso una donna che gli ha fatto da madre dal giorno in cui glielo hanno affidato, bambino, che un giorno trova la vera madre in una donna di città; ma la vera madre rimane per lui l'altra. Alla fine le due donne si ritrovano tuttavia insieme, in campagna, e il giovanotto ha sposato una fanciulla del paese; poichè gli hanno riconosciuto, quelli della città, doti di pittore, egli fa il ritratto alla ragazza in posa convenzionale, sullo sfondo di alberi fioriti.

Il motivo fondamentale del film è diluito in una serie di scene dove motivi di contorno prendono il sopravvento. A un certo punto del film è inserito un episodio della guerra di Spagna dove il giovane con un amico va legionario; il giovane viene ferito e al suo letto si trovano ambedue le madri. Questa è una delle scene del film in cui il regista ha voluto raggiungere un tono patetico. Altrove ha voluto essere arguto o satirico, come nel descrivere l'ambiente convenzionale cittadino; ma è riuscito manierato e superficiale. La recitazione è tuttavia ben dosata, specie per quanto riguarda Vittorio De Sica e Bella Starace Sainati; questa nel ruolo della madre adottiva, quegli nel ruolo del giovanotto. Particolarmente accurata la scenografia di Gastone Medin.

FUOCHI D'ARTIFICIO

Origine: Italia - *Produzione*: Juventus Film - *Regista*: Gennaro Righelli - *Soggetto*: dalla commedia di Luigi Chiarelli - *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Gery Land, Vanna Vanni.

È uno dei film italiani più sciatti fra quelli apparsi durante la corrente stagione. For-

se la commedia di Luigi Chiarelli non si prestava ad una traduzione cinematografica, forse gli sceneggiatori hanno lavorato in fretta e senza pensare a quello che facevano, forse il regista ha « tirato via », fatto sta che il risultato dimostra come, purtroppo, si possa sprecare del denaro con disinvoltura. Amedeo Nazzari fa di tutto, senza riuscirci, per salvare la situazione.

LA DAMA BIANCA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Aurora Film - *Produttore*: Avv. Angelo Besozzi - *Regista*: Mario Mattoli - *Direttore di produzione*: Brosio Valentino - *Soggetto, dialoghi e sceneggiatura*: Aldo Debenedetti - *Aiuto Regista*: Moffa Paolo - *Operatore*: Arturo Gallea - *Fonico*: Amari Mario - *Direzione Musicale*: Petralia Tito - *Scenografo*: Jacchia Fulvio - *Montaggio*: Tropea - *Metraggio*: 2240 - *Interpreti*: Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viarisio - Vincenzo Scarpetta - Giuliana Gianni - Giovanna Galletti - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R.C.A. - *Distribuzione per l'Italia*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Nel trasportare una commedia sullo schermo si pensa sempre di sviluppare l'azione in altri ambienti e non lasciarla tra le quattro pareti di una stanza. Tuttavia anche un film tra quattro pareti può esistere, ed essere del buon cinematografo. Dipende molto dalla scaltrezza del regista e dello sceneggiatore. Per *La dama bianca* si è preferito tuttavia ambientare parte dell'azione in esterni e si è fatto bene, se non altro perchè la propaganda turistica è sempre vantaggiosa.

In un albergo di montagna appare ogni notte una figura vestita di bianchi veli che va nella stanza di uno dei villeggianti e lo bacia, per poi fuggirsene via. L'avvenimento è circondato da mistero. Una coppia di sposi giunge all'albergo e la moglie fa credere al marito donnaiuolo di essere lei la dama bianca: questo allo scopo di ricondurlo a sè. Alla fine riesce nel suo intento e anche il pubblico è soddisfatto nel venire a conoscenza che la dama bianca è una timida fanciulla che non aveva trovato altro sistema per manifestare ad un uomo il suo amore.

L'azione è condotta in modo abbastanza sciolto e nella scena della « festa della dama bianca » in cui tutti gli uomini sono in nero e le donne in bianco come il fantasma notturno, il regista ha colto qualche inquadratura particolarmente felice.

LA GRANDE CONQUISTA
(Der Berg ruft)

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Luigi Trenker Film G.m.b.H. - *Produttore e Regista*: Luigi Trenker - *Direttore di produzione*: Fritz Mainz - *Soggetto, Dialoghi e Sceneggiatura*: Luigi Trenker e Hans Sassmann - *Operatore*: Sepp Allgeier e Waltar Riml - *Fonico*: Erich Turban - *Musica e direzione musicale*: Giuseppe Becce - *Scenografi e costumi*: E. Grave; H. Ploberger - *Montaggio*: Waldemar Gaede - *Metraggio*: m. 2650 (circa) - *Interpreti*: Luigi Trenker, Lucie Hoflich, Heidemarie Hathever, Herbert Dirmoser, Peter Elsholtz, Umberto Sacripante, Kunibert Gensichen, Robert Thiem - *Casa di doppiato*: Istituto Nazionale Luce - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Luce - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Attori per la versione italiana*: Romolo Costa e Rovena - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

I soggetti dei film di montagna si ispirano spesso ad una ascensione difficile, storica o meno, evocata in immagini suggestive: vette nevose, nuvole, frane, luce, aria aperta: l'ambientazione è sempre la stessa. Talvolta interviene un regista particolarmente idoneo a tradurre sullo schermo drammi psicologici, come G. W. Pabst, e allora nasce *La tragedia del Pizzo Palù*. Ma si tratta di un intervento occasionale. I fautori dei film di montagna sono Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker.

Luis Trenker è fedele alle sue montagne anche quando deve portare sullo schermo una vicenda del Rinascimento italiano (*I Condottieri*) in cui la montagna non ha una precisa funzione. È invece la protagonista della *Grande Conquista* che rievoca sullo schermo la prima ascensione della vetta più alta del Monte Cervino: la Becca, ascensione che ha avuto luogo il 14 luglio 1865 e

alla quale hanno partecipato, salendo la montagna da due parti, quella italiana e quella svizzera, rispettivamente l'italiano Antonio Carrel e l'inglese Whymper. Questi giunse prima dell'italiano che vi ritornò poco dopo allo scopo di trovare gli elementi che provassero la innocenza di Whimper accusato di aver fatto precipitare i suoi compagni tagliando la corda, per salvare sè stesso. Lievemente romanzato, il film si mantiene tuttavia, nei termini essenziali aderente alla storia.

Anche qui come nei precedenti film di Trenker il racconto è soprattutto affidato alle immagini, chè il parlato vi occupa una piccola parte. Lo stesso Trenker che ama mostrarsi spesso, nei suoi film, in primo piano, è stavolta più parco di sè stesso; e il film se ne avvantaggia in equilibrio. Oltre a Trenker che sostiene il ruolo di Carrel, vi sono Herbert Dirmosèr che interpreta il ruolo di Whymper con atteggiamenti assai naturali e vivi e Umberto Sacripante che caratterizza una figura comica senza esagerare. La fotografia dovuta a operatori specialisti nel fotografare la montagna, è adeguata al tono del film, e la musica dovuta come per i precedenti film di Trenker, a Giuseppe Becce, è piuttosto generica.

L'ORRIBILE VERITÀ
(THE AWFUL TRUTH)

Origine: America - *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: Leo Mc Carey - *Soggetto*: Arthur Richman - *Sceneggiatura*: Vina Delmar - *Operatore*: Joseph Walker - *Musica*: Ben Oakland - *Direzione Musicale*: Morris Stoloff - *Metraggio*: 2500 - *Interpreti*: Irene Dunne, Cary Grant, Ralph Bellamy, Alexander D'Arcy, Cecil Cunnigham - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio E.I.A.

Di Leo Mc Carey, regista nonchè produttore di *L'orribile verità* conoscevamo *Il Maggiordomo* e *Cupo Tramonto* oltre ad un film con Eddie Cantor. In *L'orribile verità* si trova lo stesso arguto senso di satira che nel *Maggiordomo,* soltanto che l'ambiente è diverso e così i personaggi. Si tratta in sostanza di una di quelle vicende che hanno avuto larga fortuna in questi ultimi tempi in America: vicende non prive di una certa convenzionalità, ma intessute di trovate piacevoli, di un dialogo saporito.

La sceneggiatura è di Vina Delmar, una delle più vive sceneggiatrici di Hollywood, conoscitrice della vita americana, e di quella vita americana che si suol vedere al cinematografo. Ricordiamo un suo scenario, sulla psicologia di una ragazza: quello del film *Tormento.*

L'orribile verità non ha a dire il vero, soverchie intenzioni psicologiche, ma soltanto vuole con amabile disinvoltura mostrare alcuni caratteri di personaggi in una vicenda in cui i motivi più specificatamente farseschi sono sempre in funzione di un motivo più sostanzioso. In fondo, si tratta, come altrove, di situazioni in cui appare la debolezza degli uomini. Gli americani, è stato detto più volte, sanno prendersi in giro. A volte, il prendersi in giro li fa mostrare più vivi e cordiali.

L'orribile verità è, fra i film del genere, uno di quelli che ha ottenuto maggior successo. Il successo si deve particolarmente ad alcune raffinate soluzioni. Valga per tutte il finale in cui la riconciliazione dei due sposi viene messa in relazione con il movimento di due fantocci dell'orologio che escono dalle rispettive celle ogni mezz'ora, ma che a mezzanotte vanno a finire tutti e due nella stessa cella. Il marito si trova nella stanza della moglie dalla quale stava per divorziare, ma la porta di comunicazione fra le due stanze si apre continuamente. La moglie indica il mezzo per tenerla chiusa: applicare una sedia sotto alla maniglia. Così fa il marito, senonchè si accorge che in questo modo si è chiuso dentro, involontariamente, nella camera della moglie che ride per l'imbarazzo in cui l'uomo si trova. A questo punto succede il motivo dell'orologio.

Detta la conclusione, è facile intendere quale sia il principio della storia: marito e moglie litigano e intendono separarsi. Litigano perchè l'uno non crede all'altra. Non vi crede specie quando l'altro dice la verità. Però il tribunale sentenziando il divorzio ammette che un cane, di proprietà di ambedue gli sposi, e che andrà a finire presso la

moglie possa ricevere una volta ogni tanto la visita del marito. Il divorzio non diviene subito esecutivo per cui, mentre il periodo fissato non è ancora trascorso, il marito si trova a casa della moglie quando un giovanotto va a farle la corte. A questo punto comincia la gelosia di lui che d'altra parte frequenta un ambiente aristocratico e superficiale che viene preso amabilmente in giro dalla moglie un giorno in cui capita improvvisamente facendosi passare per la sorella del marito: travestita da donna invadente e spregiudicata fa inorridire le persone del salotto che tentano, invece, di darsi un tono e un contegno di sussiego. È questa una delle scene più argute del film, quella in cui le doti di commediante finissima di Irene Dunne hanno avuto particolarmente modo di esplicarsi.

C'è un'altra scena del film che vale la pena di ricordare. Ed è quando il marito capita a casa della moglie che ha nascosto in una stanza interna un altro uomo verso il quale del resto non aveva alcuna intenzione. Ambedue gli uomini hanno il cappello duro. Il marito mette per isbaglio quello dell'altro uomo; è troppo largo per lui. Va davanti allo specchio, la moglie cerca di convincerlo ch'è il suo, ma il marito non se ne persuade e fa delle smorfie: Cary Grant è stato, in questa scena, assai persuasivo.

INVENTIAMO L'AMORE

Origine: Italia - *Produzione e distribuzione*: Scalera Film - *Regista*: Camillo Mastrocinque - *Soggetto*: dalla commedia di Bruno Corra e Giuseppe Achille - *Sceneggiatura*: Tommaso Fabbri - *Interpreti*: Evi Maltagliati, Gino Cervi, Amelia Chellini, Sergio Tofano, Clelia Matania, Guglielmo Sinaz.

Si prenda una commedia che abbia avuto successo o insuccesso in teatro e la si trasporti sullo schermo con gli stessi interpreti del palcoscenico anche se essi non risultano adatti a rappresentare sullo schermo i personaggi che a teatro si potevano, in certo senso, accettare. Questa pare essere la formula cui si sono ispirati i produttori di *Inventiamo l'amore* che è una commedia di Bruno Corra e Giuseppe Achille, modesta nelle intenzioni. Il tema sarebbe questo: non si può creare un amore che esorbiti da quello normale che conduce al matrimonio. Pochino, invero, ma comunque sano e morale. Lo spunto poteva offrire sviluppi migliori e, per essere la commedia tradotta in film, bisognava vederne anzitutto le qualità cinematografiche. Così di primo acchito, qualità cinematografiche, non ne dimostrava. Tuttavia il riduttore ha mantenuto tutti gli elementi della commedia concedendo al cinematografo qualche spostamento di luogo.

Camillo Mastrocinque non è stato bene servito dallo scenografo che ha creato degli ambienti assurdi e, in ogni modo, di scarso buon gusto; una serie di aste verticali in una stanza che vorrebbe figurare di un appartamento di Roma, fa parere un angolo di salotto piuttosto una gabbia che un luogo di ritrovo. L'appartamento di sopra a questo è, dal punto di vista architettonico, del tutto diverso: il che è perlomeno assurdo. Ma tutto si potrebbe concedere, purchè il buon gusto presiedesse la organizzazione degli ambienti.

Gli attori principali sono gli stessi che hanno portato in teatro la commedia. Gino Cervi ed Evi Maltagliati non sanno però essere giovani innamorati sullo schermo: quei giovani che fuggono dalle rispettive case per tentare un'avventura. Essi vanno a finire in un ambiente di cineasti e si vede anche, ad un certo punto, un angolo degli stabilimenti di Circonvallazione Appia. Il mondo cinematografico italiano descritto in questo film dà un senso di miseria. Ma è un mondo nel quale possono ben vivere dei personaggi convenzionali come quelli di *Inventiamo l'amore*. C'è anche tra gli interpreti, Sergio Tofano, il quale, a nostro parere, avrebbe non poche qualità, ma è sempre sprecato in ruoli dimessi.

LA VEDOVA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Regista*: Goffredo Alessandrini - *Soggetto*: dalla commedia omonima di Renato Simoni - *Sceneggiatura*: Tommaso Fabbri - *Operatore*: Ubaldo

Arata - *Scenografo*: Antonio Valente - *Costumi*: Gino Sensani - *Interpreti*: Emma Gramatica, Isa Pola, Ruggero Ruggeri, Leonardo Cortese, Osvaldo Valenti, Cesco Baseggio, Cesare Zoppetti, Nicola Maldacea, Bice Parisi.

La scena più attraente del film *La vedova* è quella che mostra Isa Pola e Osvaldo Valenti rifugiati nello stanzone delle costruzioni sceniche di un teatro di Venezia mentre sullo sfondo, dietro ad una vetrata, corrono su e giù personaggi in maschera che appaiono in virtù del controluce, in silhouette. L'effetto suggestivo è dato soprattutto dall'operatore che è Ubaldo Arata e dallo scenografo che è Antonio Valente. Valente, con Sensani il costumista, ha creato una ambientazione assai piacevole in tutto il film. Soltanto gli esterni veneziani andavano meglio sfruttati; c'è nella scelta un che di eccessivamente decorativo: troppo giardinetto insomma. Gli interni sono, al contrario, pieno di gusto.

Lo scenario è tratto da una commedia di Renato Simoni che appartiene al genere di teatro intimista. Il teatro appare specie nelle scene in cui agiscono i tre personaggi principali: i genitori del figlio morto lontano da loro dopo essere fuggito con una donna che ora, vedova, cerca rifugio presso i vecchi. Mentre il suocero mostra a poco a poco di intenerirsi, la suocera si smuove soltanto il giorno in cui la nuora se ne va via con un altro uomo, perchè solo in questo modo le viene restituito il figlio. Attorno al nucleo principale c'è il cosiddetto «colore» veneziano: ci sono le macchiette, i pettegolezzi. Il contrasto tra il motivo principale della commedia e il contorno risulta evidente.

Goffredo Alessandrini ha cercato di dosare i diversi motivi, nonchè la interpretazione che però risulta teatrale specie per quanto riguarda Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri. Più di un momento felice ha invece Isa Pola. Il difetto maggiore del film consiste nella sceneggiatura che non ha una linea di condotta ben determinata ma risulta piuttosto affastellata e si appoggia spesso su motivi di contorno e puramente esteriori, perdendo di vista il tema del film. Tema che viene sviluppato essenzialmente nelle tre o quattro scene principali dialogate: scene teatrali in cui attori di teatro si sentono meglio a loro agio. Il ritmo visivo-dialogico è, infine, lento: la lentezza si rende particolarmente manifesta in quanto lo scenario non è ben equilibrato.

UNA MOGLIE IDEALE
(THE LADY CONSENTS)

Origine: America - *Casa di produzione*: R.K.O. - *Produttore*: Edward Kaufman - *Regista*: Stephens Roberts - *Soggetto*: P. I. Wolfson - *Sceneggiatura*: P. I. Wolfson, e Antony Veiller - *Operatore*: I. Roy Hunt. A. C. S. - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Costumi*: Bernard Newman - *Metraggio*: 2120 - *Interpreti*: Anna Harding, Herbert Marshall, Margaret Lindsay, Walter Abel, Edward Ellis, Hobar Cavanaugh, Ilca Chase - *Casa di doppiato*: Palatino Film.

Una moglie ideale giunge in Italia con un certo ritardo. Il regista di questo film, Stephen Roberts, è morto due anni fa. È stato tuttavia opportuno che il film sia giunto, seppure con ritardo, in Italia, perchè altrimenti ci sarebbe sfuggito. Si tratta di un film per molti aspetti pregevole, e nel quale, ancora una volta, Stephen Roberts aveva avuto modo di mostrarsi come un regista attento e sorvegliato e piuttosto acuto. Si ricordi, di lui, *Perdizione* e *Convegno d'amore*.

La trama di *Una moglie ideale* si sarebbe prestata a risoluzioni banali. Senonchè il film è tutt'altro che banale, in virtù forse, di una sceneggiatura bene elaborata e di una eccellente interpretazione, l'una e l'altra cosa opportunamente fuse dal regista assai accorto.

È un film pieno di sottigliezze e di sfumature, cose rare nei film di questo genere che per un nonnulla potrebbero cadere nel mancato e nel falso.

Rassegna della stampa

MERCATO CINEMATOGRAFICO E PRODUZIONE NAZIONALE

Convocata dal Ministro Alfieri ha avuto luogo presso il Ministero della Cultura Popolare — con l'intervento del Ministro Guarnieri — una importante riunione, per un completo esame del mercato cinematografico in relazione allo sviluppo della produzione delle pellicole nazionali ed al funzionamento del Monopolio delle pellicole estere. Alla riunione sono intervenuti i rappresentanti delle aziende che controllano i due terzi della cinematografia nazionale, il Direttore Generale per la Cinematografia, il Direttore Generale per i Servizi delle Importazioni, il Presidente del Monopolio delle pellicole estere, il Presidente ed il Direttore della Federazione Nazionale Fascista degli industriali dello spettacolo.

Dopo una breve esposizione del Ministro Alfieri, il Presidente della Federazione ha riferito sui primi risultati della attività industriale svolta dai nostri produttori dopo l'emanazione delle provvidenze finanziarie a favore della produzione nazionale promosse nello scorso anno dal Ministro della Cultura Popolare; l'obiettivo fissato per il primo anno di applicazione dei nuovi piani di sviluppo della produzione cinematografica è stato raggiunto con alcuni mesi di anticipo; infatti nella stagione cinematografica in corso 1938-1939 sono state già presentate al pubblico trentuna pellicole nazionali di nuova edizione, e sono state già prodotte o sono in avanzata fase di lavorazione oltre trentadue pellicole; i nostri cinematografi possono pertanto fin d'ora valersi, per la stagione in corso, di un numero complessivo di oltre sessanta pellicole nazionali di nuova produzione, che è esattamente il doppio delle medie annuali raggiunte nell'ultimo triennio.

Il Presidente della Federazione ha riferito altresì su i risultati concreti del vasto lavoro di riordinamento dei quadri industriali iniziato dalla organizzazione sindacale in base alle precise direttive impartite da S. E. Alfieri.

Nella riunione, protrattasi per oltre quattro ore, sono stati successivamente esaminati, con la partecipazione di tutti gli intervenuti, i vari complessi aspetti e le ripercussioni del sistema monopolistico di acquisto e di distribuzione delle pellicole straniere sul mercato cinematografico in genere e sullo sviluppo delle iniziative private di produzione.

Il Ministro Guarneri ha dichiarato che, fermi restando i principii informatori del nuovo Istituto ispirato a superiori esigenze di difesa valutaria e di sviluppo della produzione nazionale, l'attuazione delle norme legislative ed il pratico funzionamento del Monopolio dovranno garantire una intima collaborazione tra il Monopolio stesso e le Case cinematografiche nazionali, ed assicurare il potenziamento — nel quadro generale dell'autarchia — della produzione filmistica italiana all'interno ed all'estero.

Il Ministro della Cultura Popolare ha riassunto la discussione, ha preso atto con compiacimento dei notevoli risultati già raggiunti dalla nostra industria, e si è riservato di riconvocare entro un breve termine i produttori per l'ulteriore sviluppo e la definitiva approvazione del nuovo assetto dei quadri industriali della produzione predisposto dalla organizzazione sindacale.

QUELLO CHE SI PUO' FARE

In testa al taccuino questa volta voglio segnalare un film che segna un netto attivo per il cinema italiano: l'*Ettore Fieramosca* di Alessandro Blasetti. Blasetti è il regista nel quale chi ha desiderato e battagliato per la creazione di un cinema fascista, non può non avere sempre creduto. Cinema fascista vuol dire innanzi tutto buon cinema eppoi italiano al cento per cento: sensibile a quel grande movimento spirituale che è la nostra Rivoluzione. Fin da *Sole*, che venne presentato con un caloroso neretto di Interlandi sul « Tevere », si vedeva in Blasetti la buona stoffa dell'uomo e dell'artista: si capiva che c'era in lui il fascista che aveva qualcosa di serio da dire e che l'avrebbe saputo dire. Anche se in seguito egli, preso dall'ondeggiamento generale del cinema italiano, ha qualche volta scantonato, i suoi amici (e tali sono gli scrittori che stanno intorno al « Tevere » e a « Quadrivio »), pur non indulgendo alle deviazioni, chè un franco parlare è il primo segno di amicizia e di stima, han seguitato a credere nella sua intelligenza, nella sua fede. Blasetti non li ha delusi, non ci ha delusi. Da *Sole* a *1860* a *Vecchia Guardia* a questo *Ettore Fieramosca* egli è l'unico regista italiano, dico di proposito l'UNICO, che può vantarsi di essere stato sempre in linea col Fascismo e con l'arte cinematografica. A lui si devono i film più belli e più fascisti. A lui che ha saputo anteporre l'arte al mestiere, la fede al guadagno, che con grande spirito di sacrificio, con ingegno, con onestà artistica, in mezzo a un mondo pur troppo avverso, con tenace volontà ha saputo tener fede al suo temperamento.

Questo *Ettore Fieramosca*, concepito, preparato, attuato con una battaglia continua mentre la produzione italiana, tolta la nobile eccezione di *Luciano Serra, pilota*, si abbandonava nel suo complesso alla sciocca commediola comico-sentimentale, insulsa e volgare quasi sempre, scettica e mingherlina nelle sue più graziose eccezioni; questo *Fieramosca* realizzato senza il *confort* finanziario, materiale e morale dei padreternoni dei film nostrani ed esotici, segna l'indubbia maturità di un regista italiano. Blasetti non è più l'uomo che può fare, dei soliti inguaribili detrattori, ma il regista che *ha fatto*, che meglio ha servito il Regime e il cinema e che meglio ancora li potrà servire se avrà quella fiducia, quel calore di simpatia, a cui la sua opera e il suo ingegno gli dànno diritto.

Non è questa la sede per una critica cinematografica: il *Fieramosca* è un bel film, è il primo vero film storico del nuovo cinema italiano; quello cioè che segna un netto distacco tra l'oleografico glorioso inevitabile pompierismo della vecchia cinematografia e il mondo italiano d'oggi.

La lezione va anche agli americani usi a manomettere il nostro grande passato per trarne beveroni alla De Mille o infantilità come *Marco Polo*: agli americani che violentano villanamente la storia coi loro pugni pesanti di pugilatori, con lo spirito giallo dei *gangsters*. Per il *Fieramosca* di Blasetti ben s'addice questo epigramma di Goethe:

Nulla è più delicato del passato;
toccalo come un ferro arroventato,
poichè ti proverà subitamente
che anche vivi in un'epoca ardente.

PONENTINO

(Da *Quadrivio*)

GLI ITALIANI SPENDONO MEZZO MILIARDO L'ANNO PER IL CINEMA

Il capitolo che riguarda l'attività cinematografica nell'annuale rassegna della Società degli Autori, è — come al solito — il più nutrito e il più ricco di elementi istruttivi. Cominciamo col rilevare che l'affluenza del pubblico nelle 4156 sale che si contano in Italia è in continuo aumento. Nel 1936 gli italiani spesero per andare al cinema 440 milioni di lire circa, l'anno successivo 525, con un aumento di 85 milioni, e l'anno corrente una cifra che fin d'ora si presume, a giudicare dai primi mesi, sensibilmente superiore. Si può dire, insomma, che il cinema, in questi ultimi tre anni, è costato agli spettatori italiani in media mezzo mi-

liardo all'anno. Nel totale degli incassi dello spettacolo appare come una vera e propria parte del leone questa del cinema: il teatro infatti, figura con poco più di 90 milioni all'anno, vale a dire poco più di un sesto.

Nel 1937 sono stati venduti circa 324 milioni di biglietti nelle sale cinematografiche e certamente di più ne saranno stati venduti nel '38. Sono quindi in media un milione di persone al giorno che si recano al cinematografo. È una cifra assai notevole, come ognun vede, quando si consideri che la popolazione italiana ammonta a 44 milioni: una cifra che basta di per sè stessa a dimostrare la enorme popolarità di questa forma spettacolare e la sua estrema importanza dal punto di vista sociale e politico. E si noti che in questi dati offerti dalla statistica non sono compresi — e ci auguriamo, anzi, che la piccola lacuna venga colmata nei prossimi anni — quelli relativi alle nuove provincie libiche e ai territori dell'Impero, dove l'attività dell'esercizio cinematografico è appena all'inizio, ma lascia prevedere fin d'ora interessanti sviluppi. A questo proposito, anzi, vien fatto di pensare se non sarebbe il caso di favorire quanto più è possibile nei nostri possedimenti d'oltremare questo sviluppo dello spettacolo cinematografico, pur esercitando, naturalmente, un oculato controllo sul materiale filmistico, in vista della particolare psicologia delle popolazioni indigene. La Francia ha nei suoi domini e protettorati africani — in Tunisia, in Algeria, nel Marocco — una vasta rete di sale cinematografiche e ciò le serve a meraviglia anche ai suoi fini propagandistici. Altrettanto e meglio possiamo fare noi.

A spigolare attraverso la coscienziosa relazione elaborata dalla Società degli Autori c'è da raccogliere altri dati interessanti e istruttivi. Sapete, per esempio, quale è la regione più tifosa d'Italia, per quanto riguarda il cinema? È la Venezia Giulia la cui maggior frequentazione è registrata con 14 biglietti per abitante; vengono poi la Liguria con 13,5 ed il Lazio con 13,2; i minimi sono raggiunti dalla Lucania e dalle Calabrie con poco più di un biglietto per abitante.

Nella classifica per città, il massimo numero di biglietti venduti per abitante è dato da Trieste con 30 per abitante, seguito nell'ordine da Bologna (28,6), Firenze (27,1), Ferrara (25,4), Milano (25) e Roma (24,8).

Particolarmente interessante è vedere come sono ripartiti i 525 milioni di lire incassati globalmente dall'esercizio cinematografico. Ogni abitante italiano ha speso, nel '37, lire 12,40 solo per il cinema, mentre la spesa media complessiva per abitante per tutti gli spettacoli è di 17,60. Sempre considerando la spesa media per abitante, la regione che sta in testa alla classifica è la Liguria (28,90); seguono il Lazio (25,40) e la Venezia Giulia (20,40). Anche sotto questo aspetto i quozienti minimi si trovano nella Lucania (1,40) e nelle Calabrie (1,90).

Naturalmente, sono le maggiori città quelle che detengono il primato degli incassi. Milano figura con 62 milioni, Roma con 59, Torino con 30 e mezzo, Genova con 26 e mezzo e Napoli con 21 e mezzo.

Il prezzo medio dei biglietti in tutto il Regno è di lire 1,67, un prezzo abbastanza modesto in confronto a quello degli altri Paesi, compresa la Germania e la Francia. Nelle grandi città, naturalmente, la media è più alta. La città cinematograficamente più cara è Genova (prezzo medio lire 2,30) e quella più a buon mercato Catania (1,23).

È curioso osservare attraverso le tavole illustrative l'andamento degli incassi e dei biglietti venduti in corrispondenza alla stagione: i massimi della frequenza e degli incassi si verificano negli ultimi tre mesi dell'anno, mentre i minimi si riscontrano in luglio.

Dei 4156 locali esistenti nel Regno, 2700 hanno carattere industriale, 546 appartengono agli Oratori, 660 all'O.N.D., 125 ad Associazioni ed Enti vari. Questi locali contengono 1.675.090 posti. Si può quindi dire che, all'incirca per ogni 10.000 abitanti esiste un cinematografo e che per ogni 25 persone vi è disponibile un posto a sedere. Il primato per il numero dei cinematografi gestiti dall'O.N.D. è detenuto dalla Toscana con 112 locali su 432 esistenti nel compartimento.

Un particolare interesse è dato dalla tabella ove gli incassi lordi delle sale cinematografiche sono ripartiti a seconda della nazionalità delle pellicole. I film italiani (novità e riprese) hanno reso, nel '37, quasi 83 milioni di lire, mentre quelli stranieri hanno fruttato la bellezza di 416 milioni e rotti. Nella graduatoria per nazionalità l'America occupa il primo posto, distanziando di gran lunga tutti gli altri Paesi produttori. Con le sole « novità », le pellicole americane hanno reso 236,8 milioni e cioè il 65,6 per cento del totale incasso delle « novità ». I film italiani figurano al secondo posto con 57,6 milioni di lire e cioè il 15,9 per cento; seguono nell'ordine i film tedeschi con 29,5 milioni, i francesi con 21,3 gli inglesi con 5,1.

Queste cifre dimostrano eloquentemente quale bel campo di sfruttamento fosse diventato il mercato italiano per l'industria cinematografica americana.

(Da *Cinegiornale*)

VECCHI FILM IN MUSEO: ROTAIE

Casa di produzione: Sacia, italiana - *Regista*: Mario Camerini - *Soggetto*: Corrado d'Errico - *Operatore*: Ubaldo Arata - *Interpreti*: Maurizio d'Ancora, Käte von Nagy, Daniele Crespi - Anno 1929.

Rotaie può essere considerato come l'ultimo film muto e il primo film sonoro italiano. Senonchè il sonoro, le poche battute di dialogo, furono applicati posteriormente, a film terminato. Ed era un film concepito come opera di narrazione per immagini. Alle origini del cinema italiano e nel periodo suo migliore, era un senso della mimica, della rappresentazione coreografica, quasi direi della pantomima. Anche gli stessi film intorno al 1913 che fu l'anno più ricco di film in Italia, presentavano una struttura di carattere più teatrale che narrativa, essendo la narrazione espressa nelle didascalie che, spesso abbondanti, apparivano prima di ogni quadro. Vi potevan essere anche dei primi piani, fatti più che altro per servire l'ortodossia del cinema intesa come narrazione per immagini.

Con l'andare degli anni lo stile del film italiano non subì alcuna evoluzione verso un'arte di montaggio, ma piuttosto arricchì quei principi poco cinematografici cui la produzione di quei tempi era improntata. Del resto, dal punto di vista spettacolare, ove si considerino soprattutto le opere mastodontiche tipo *Cabiria*, il cinema italiano aveva un primato, cui si contrapponeva lo stile, per esempio, del Kammerspiel tedesco, venuto più tardi quando il cinema italiano era in decadenza. Fu proprio il Kammerspiel a indicare con la sua modestia, con i suoi pochi personaggi, i suoi piccoli ambienti, un tipo di film cui si riallaccia in certo senso anche lo stesso *Rotaie*, al quale aderirono in parte altri.

I tentativi italiani degli anni precedenti al 1929 si chiamavano *Maciste all'inferno*, *Il vetturale del Moncenisio*, *Giuditta e Oloferne*, *Garibaldi*, *il Carnevale di Venezia*; film che esulavano dal genere per così dire intimista cui appartenne *Rotaie*. Genina, che di questo genere seguì talvolta i principi, ma più tardi, aveva da poco realizzato *Cirano di Bergerac*. Camerini, prima di *Rotaie*, aveva diretto un film della serie di Maciste, forse meno convincente degli altri, *La casa dei pulcini* e *Kiff Tebbi*. Già nella *Casa dei pulcini* si prelude a quel tono che di Camerini sarà caratteristico, fino agli ultimi film, escluso forse *Il grande appello*.

In *Rotaie* egli non mostrò di ricercare alcun effetto basato sulla magniloquenza della messa in scena, sull'enfasi della recitazione. Tutto è mirabilmente modesto. È una delle storie più semplici che sieno apparse sullo schermo. Un film silenzioso, come s'è detto, privo di didascalie, ma ricco invece di dettagli, di oggetti posti in primo piano per risolvere una situazione.

Le cose hanno molta importanza in questo film. Delle cose, più tardi, Camerini s'è un po' dimenticato, insistendo piuttosto sugli attori che egli guida di solito con molta accortezza. Lo stesso metodo di guidare gli attori aveva adottato per guidare Maurizio d'Ancora allora debuttante, Käthe von Nagy alle prime prove di un certo impegno e sufficientemente conosciuta, Daniele Crespi scenografo di professione e disegnatore

oltre che attore. Camerini si è preoccupato di creare un equilibrio tra gli attori e, di conseguenza, tra i personaggi. Pochissime altre volte Maurizio d'Ancora fu tanto efficace, e con mezzi in fondo semplicissimi. Era seguito, per la recitazione, il procedimento opposto a quello cui s'era rivolto nel periodo migliore il nostro cinema. In *Rotaie* l'attore serve l'inquadratura, vi è subordinato. Nel vecchio cinema l'inquadratura serve l'attore che campeggia a figura intera, in un fastoso ambiente, gesticolando, o anche talvolta in ambiente povero, riuscendo dopo grandi sforzi a prendere il clima ambientale.

In *Rotaie* molto vale quello che non è detto: lo sguardo, l'incertezza di un personaggio, il movimento lento. Non si può dire che si tratti di un film rapido. Assai spesso il regista s'è indugiato nella descrizione di uno stato d'animo espresso magari di riflesso: coltivato, vorrei dire, in una serie di atteggiamenti degli attori che non hanno intenzione di scoprirsi, ma di sottostare alle esigenze di un regista che vuole con molta cautela narrare un semplice fatto.

I due giovani, lui e lei, poveri, sconsolati, che non sperano più niente dalla vita, rappresentano un motivo allettante per un regista che voglia esprimere, per via di immagini, la loro intimità, voglio seguirne le vicissitudini e magari concludere felicemente una triste parentesi della loro vita in comune. Vi furono altri film che si valsero di questo tema, da *Viva la vita* a *Jeunesse*. Fino allora il cinema italiano aveva preferito altri temi, forse perchè il tema della solitudine dei due giovani non era ritenuto commerciale. Se nel 1929 il cinema italiano non fosse stato in piena decadenza, probabilmente *Rotaie* non sarebbe mai nato. C'era la necessità di dimostrare che del buon cinema poteva nascere da noi; che nuove tendenze oltre a quelle del periodo glorioso potevano essere seguite. Mentre da un lato un vecchio regista faceva *La sperduta di Allah*, dall'altro Camerini realizzava *Rotaie*, Blasetti realizzava *Sole*. Questi per un verso indicava una strada, Camerini ne indicava un'altra, più tardi ambedue svolte dagli stessi registi che avevano dato il via al nuovo cinema italiano ed avevano preceduto una delle varie « rinascite » della nostra cinematografia.

I due giovani di Camerini vanno insieme di notte, per le strade umide della città, raggiungono un albergo, una squallida camera dove la ragazza si distende sul letto mentre il giovane prepara una polverina e la mette in un bicchiere. Forse essi hanno intenzione di abbandonare la vita. La preparazione di questa fine della squallida vita è narrata con una eccessiva meticolosità. Il bicchiere è pronto, grande, occupa tutto il quadro: un enorme primo piano. Ma la finestra è semiaperta: una ventata, un treno passa: il bicchiere cade per terra, il liquido si versa. I due giovani non avevano visto che oltre la finestra c'era il cielo e sotto passava una linea ferroviaria; tante rotaie, un treno che sulle rotaie si allontana. La fortuna li aiuta: alla stazione trovano un portafoglio per terra, smarrito da un signore salito in fretta in un treno che si allontana. Anch'essi partono, ma il denaro non li renderà felici. Col denaro trovato per caso si può giocare, si può perdere. Di nuovo la loro vita è sconvolta. Ma ecco, ancora la luce. Un altro treno li riporta alla vita; essi erano partiti in una carrozza di lusso, ritornano in una carrozza di terza classe: qui le madri allattano i bambini, una ragazzetta offre una mela alla giovane donna. E il giovane troverà nel lavoro la ragione di vivere.

Pochi film italiani furono altrettanto sobri e semplici. Il regista non mostrò incertezze, ma pure dimostrò molta cautela. Sempre attento, sorvegliato, pronto a sviare dalle ingenuità, ma lasciando tuttavia un che di ingenuo, di candido, di poco appariscente; doti necessarie ad un cinema che voleva rinascere.

(Da *Cinema*) FRANCESCO PASINETTI

E LA CENSURA CINEMATOGRAFICA?

Visto che nessuna censura ha vietato per i ragazzi *Biancaneve e i sette nani*, e che non ha nemmeno avvertito come non fosse spettacolo adatto per i piccoli, se non c'è

stato qualche amico ad avvertire i genitori, o se gli stessi genitori non si son voluti accertare prima, vedendolo da soli, se era quello un film da condurci i loro figli: cose un po' difficili queste due ultime, invero, dato che *Biancaneve* si presentava proprio come « un film per fanciulli », anzi come film dei film per fanciulli, chi sa quanti bambini si son presi, nei cinematografi dove lo proiettavano, pericolosi spaventi. Perchè noi, che siamo adulti, che, come Leopardi, in questo solo, è logico, non ci si spaventerebbe se si vedesse il diavolo, dopo aver vista *Biancaneve* abbiamo passato una notte, come dicono i medici, assai agitata e pressochè insonne.

Quando Lon Chanei produceva quei suoi film orrorosi, quando vedemmo il *Fantasma dell'opera* o il *Dottor Jekill,* ai tempi del Sainati col teatro del *Gran Guignol,* tutte quelle atrocità che volevano dare il brivido ci divertivano, come diverte un cucciolo che voglia, nella sua impotenza, far da leone: ma *Biancaneve e i sette nani* raggiunge un tale tono terrorizzante che nè Poe nè altro più pericoloso *poeta maledetto* ha mai raggiunto.

Dunque, la fanciulla è nel prato: uno sgherro l'avverte: la matrigna, la regina, vuole ucciderla, perchè ha saputo che è più bella di lei: allora scappa nel bosco. Che facciano gufi, civette, pipistrelli ed altri uccellacci di malaugurio in quel bosco, di notte, non starò a dire: gli urli terrorizzati di Biancaneve rintronano ancora per le sale cinematografiche. Ma pruni e roveti, che diventano mani adunche, pronte ad afferrare la fanciulla, a stracciarle la veste, a cecarle gli occhi, a serrarle la gola, è già un motivo più forte di paura, e basterebbe per digerir male. La fantasia di Disney, però, sa darci ben altro.

« È viva ed è fuggita », si lamenta la regina: interroga, allora lo specchio magico: « Dimmi dov'è? ». E nello specchio magico appare un fantasma: non un uomo vestito da fantasma eh!, ma un fantasma disegnato e animato con la tecnica che regge tutto il film. E, allora, un fantasma orrendo: senza occhi, con le labbra cascanti, la mimica raccapricciante, una voce da far accapponare la pelle:

« Biancaneve è nel tal posto ».

« Benissimo ». La regina, che è maga, va nel suo laboratorio. Un corvo starnazza sopra un cranio « di retro guasto », ci si nasconde dentro, presta i suoi occhi allucinati a quell'immagine di morte, ficca il becco nella fessura dove una volta era il naso, formando la disgustosa figura di un teschio che ha per naso il becco dell'uccellaccio. La regina prepara la sua pozione per trasformarsi in vecchia mendicante, poi se la beve. Che cosa capiti adesso non è facile raccontare. Il « sonoro » si presta egregiamente: urla, sibili, tuoni: e sullo schermo il precipizio del cielo e della terra, le viscere del mondo che escono fuori come quelle di una vaccina dal negozio del macellaio: appare, poi, la regina trasformata in vecchia. Nessuna fantasia da galera ne immaginò una più paurosa. Mani adunche da scheletro e pipistrello insieme, occhi strabici, gobba paurosa, naso da civetta, bocca sdentata...

Sono svenuti o no i cari bambini che hanno condotto a vedere il mio film? Deve aver pensato Disney. Beh! per togliere ogni incertezza li farò svenire adesso, sicurissimamente. Ed ecco che la vecchia megera esce per il labirinto delle sue grotte. Morti addossati al muro, impiccati che pendono come lampadari dai soffitti, topi paurosi e poi, la gran trovata: di qua e di là, nel corridoio per cui la vecchia passa, sono celle sprangate da cancelli di ferro. Da una di queste si vede uno scheletro steso a terra e proteso verso un secchio d'acqua che era nel corridoio, a rendere più tragica la sete del morente. E non è riuscito ad afferrarlo. Il condannato è morto così, in questa tortura, proteso a quel secchio d'acqua. La vecchia, ora passando, ne vede lo scheletro, e ricostruisce la morte. « Ah! Ah! » ride: « hai sete? Vuoi bere? Ecco ». e dà un calcio allo scheletro, che tutto si rompe e si sfarina...

È inutile continuare il racconto, no?! Quei poveri fanciulli che sono andati a vederlo, non debbono ricordare più oltre, penso.

Ora si domanda: ma la commissione di censura, perchè tutti i film, se non erriamo, sono sottoposti alla commissione di censura, ha creduto davvero che non fosse affar suo proibire per i fanciulli un cotale film?

E, allora, detta commissione quali crede che siano i suoi compiti? Funzioni meramente negative e limiti strettamente e formalmente politici o moralistici e non funzione positiva di difesa del pubblico, del suo spirito, come del suo sistema nervoso?

E i giornali cotidiani, che non hanno bollato lo sconcio, che non hanno avvertito a caratteri di scatola i padri e le madri di famiglia, in che cosa sono guida e orientamento della pubblica opinione, essi che dedicano due colonne o tre al mercatino coperto e scoperto?

Eppure il compito di tutti era facilitato dal fatto che in altri Paesi il film è stato vietato rigorosamente almeno ai fanciulli minori di nove anni.

Non si alleghi per carità l'arte o la tecnica: nulla sarebbe citato più a sproposito. I virtuosismi non riguardano i fanciulli; e la bellezza del film è limitata alle parti che riguardano i sette nani e gli animali della foresta. Ma per il resto!

* * *

Incominciamo col dire che i cartoni animati si prestano egregiamente a secondare la fantasia, quando essa immagina un mondo irreale di nani, appunto, o di uccelli che lavano, stirano, spazzolano. Ma quando la fantasia si muove in un campo veristico, i cartoni animati sono insopportabili e di pessimo gusto. Biancaneve, ad esempio, la regina, il principe azzurro, soprattutto, e poi gli sfondi scenografici, i panorami, vuol dirsi, cose luride da oleografia e da cartolina illustrata. Un racconto, quindi, disteso, in cui intervengano creature reali, uomini e donne, e creature immaginarie, gnomi, folletti, animali parlanti od altro, non può prestarsi alla narrazione dei cartoni animati, che non sono fatti per rappresentare uomini e donne. Per dire con più proprietà: la tecnica dei cartoni animati richiede una trasfigurazione plasticamente fiabesca e fantastica della realtà; se questa manca, e Biancaneve, la regina, il principe non hanno da tale punto di vista una loro figura artistica, se questa manca, il cartone animato è senza giustificazione ed impotente. E lo stesso è da dirsi degli sfondi: vanno benissimo i primi piani dove c'è una funzione fiabesca, ma i panorami vasti e complessi, che dovrebbero cantare realisticamente la poesia della natura non sono affar di disegno.

Ma c'è un fatto più importante, che ci obbliga a tagliar corto su tutti i panegirici fatti al Disney, e a limitare di molto la sua fantasia di creatore. Egli è un poeta, lo riconosciamo senz'altro: certe scene di nani, certi particolari degli animali sono bellissimi. Ma troppo spesso, l'estetismo caffettiero fa perdere le proporzioni, quando ci si muove tra gli aggettivi.

Al Disney è mancata la fantasia del fanciullo e, cioè, della fiaba. Il fanciullo che legge, nei fratelli Grimm, della regina che si trasforma in *vecchiaccia* o della regina che *muore,* non dà a queste due precisazioni, *vecchiaccia* e *muore,* altro che un valore generico: nella fantasia del ragazzo il morire della regina è come il suo proprio andare a letto senza frutta, e la vecchia è *vecchiaccia* del pari, come un bambino è negligente: perchè, cioè, si merita di essere punito. Ma se il Disney fa davvero la vecchia *vecchiaccia,* e se davvero la vecchiaccia *muore,* precipitando in un burrone e seppellita da un masso che frana, tra pioggia, grandine, lampi e tuoni, egli tradisce la fantasia del bambino, e trasporta il piccolo in un mondo di emozioni violente, che nella favola non ci sono, che sono aliene dalla sana normalità di un fanciullo. Il bimbo ama il racconto fantastico e di fantasticare, ma, salvo ognuno, a meno che non sia uno psicopatico, sa di fantasticare, e il maggior piacere gli viene proprio da questo sapere, che gli dà l'euforia e la gioia del gioco. È per questo che io ho sostenuto che il comico è quanto mai adatto ai ragazzi, che un po' di ironia è il sale della educazione. Si fa leva su questa inconscia consapevolezza del fanciullo e lo si aiuta ad andare oltre. Il Disney, allora, avrebbe dovuto risolvere quanto ha dato, invece, con tratti orripilanti, soffondendolo di garbato umorismo. La

vecchia non *vecchiaccia,* ma ridicola e cioè *punita* per la sua cattiveria, perchè il bimbo così la sente; la morte non morte, per quello che la parola vale per gli adulti, ma morte che è scorno e punizione anche essa del malvagio. E via via.

Il Disney ha commesso l'imperdonabile errore di dare alle parole che narrano una fiaba di fanciulli l'oggettiva significazione del vocabolario: di non vivere la fiaba, o di non viverla per intero nell'ordine morale e fantastico del fanciullo. Ha adoperato parole assurde e pericolose. Ma si dirà: la fiaba non è stata rappresentata per i bambini. E che valore, allora, si domanda, può avere tal racconto per gli adulti? Per essi può valere solo in quanto li allieta nella loro interpretazione del mondo infantile e fiabesco, ma se il Disney fa del *Gran Guignol,* anche in questo caso commette un errore artistico. O si vorrà obbiettare che le nostre preoccupazioni sono eccessive perchè i bambini, specie i più piccoli, son tanto lontani da queste atrocità che forse non le intendono nemmeno? Posso anche concederlo: ma ciò discrimina la loro bruttezza artistica? Esse atrocità pesano morte ed opache sul delizioso racconto cinematografico dei nani e delle bestie. L'errore è fondamentalmente artistico. Vorrei vedere il Disney rappresentare il famoso verso « non s'era accorto che andava combattendo ed era morto! ». Mi rappresenterebbe un decapitato che sanguina e cammina e combatte, mentre in terra la sua testa strambuzza gli occhi, vomita sangue e bestemmie e chi sa che altro?

Appunto, come se la caverebbe il Disney coll'Ariosto, la cui fantasia è sempre, come nel fanciullo, felicemente consapevole del suo giocò?

Ma il Disney, forse, non conosce l'Ariosto, che, come la satira per i latini, è tutto nostro.

Immaginate un po' che sarebbe Pinocchio se il Collodi quando il fanciullo burrattino si brucia i piedi, avesse sul serio rappresentato un *bruciarsi i piedi!*

Possibile che tanta insensibilità e ignoranza, una così elementare ignoranza del mondo infantile e della fantasia infantile, abbiano fatto gridare al miracolo del buon gusto e della finezza e che si sia trovata una legione di cosidetti critici cinematografici a dir bravo?

Ma, per ritornare al tema della letteratura infantile, questo, purtroppo, non capita solo col cinematografo!

LUIGI VOLPICELLI

(Da *I diritti della Scuola*)

IL FILM INGLESE 1938

L'industria cinematografica della Gran Bretagna sta attraversando un periodo poco brillante. Di un risanamento non si può ancora parlare perchè occorrerebbe che disponibilità di capitali e margini soddisfacenti ridessero « ossigeno » alla malata cinematografia inglese. Ma la city non allarga i cordoni della borsa per finanziamenti cinematografici e gli impresari non hanno guadagnato. Gli azionisti danno segni di impazienza per lo scarso rendimento del capitale investito. Siamo arrivati al punto che alcune grandi case hanno trasformato il loro impianto in parco di divertimenti e giardino zoologico!

Le cause principali del regresso sono dovute al ritiro di capitali un tempo largamente forniti da compagnie di assicurazioni e dalla legge di contingentamento per i film. Effetto di quest'ultima è stato il diffondersi di un senso di disagio e di incertezza. Grande perplessità è data dalla poca chiarezza della legge che si dilunga in modo da dare adito a ogni sorta di apprensioni. Basti dire che il primo articolo consta di ben 353 parole.

Produzione. — Vi sono oggi in Inghilterra 88 società cinematografiche in attività con un capitale globale di 1.760.000 sterline, affiancate da altre 43 imprese con quasi un milione di sterline di capitale complessivo dedite ad attività complementari. Computando gli investimenti in « ateliers » il capitale impiegato si aggira sui 10 milioni e mezzo. Sotto l'azione degli ultimi provvedimenti, la produzione dell'anno si ridusse a 98 film contro 225 del '37 e 222 del '36.

Ciononostante i competenti di cinematografia inglese si mantengono ottimisti. Ogni nuova produzione inglese viene considerata

come un avvenimento di interesse nazionale e non si rinuncia alla speranza di conquistare il mercato americano con produzioni inglesi. Ciò che importa inoltre è di poter battezzare un film come « made in England » anche se girato da Americani su suolo inglese. Ma si tratta forse più di un'illusione che di fatti concreti.

Dopo aver tentato di battere la concorrenza americana sugli schemi e la falsariga di Hollywood, si è pensato di produrre film tipicamente inglesi, pur mirando al mercato americano. Si deve però ritenere che occorrerà qualche fiasco solenne per persuadere gli inglesi che, per riuscire, converrà loro mirare al loro mercato con film fatti per il pubblico inglese, lasciando da parte la chimera americana.

Intanto avviene proprio il contrario: l'America continua a dominare anche il mercato inglese. Nell'ultimo triennio la Gran Bretagna ha pagato in film ben sei milioni di sterline all'America. Le disposizioni di contingentamento stabilite per legge hanno prevenuto il pericolo, attrezzandosi per girare i loro film in Inghilterra. Non si può negare che essi in tal modo portano danaro dagli Stati Uniti in Inghilterra: ma da ciò al ritenere che si abbia un incremento della vera produzione inglese ci corre parecchio. È la politica dello struzzo.

Tutto ciò è tanto più degno di rilievo in quanto il mercato inglese è importantissimo con i suoi 4900 cinematografi, i suoi 4 milioni e mezzo di posti a sedere e i 23 milioni sull'anno precedente.

E con ciò l'Inghilterra non gira che un centinaio di film all'anno e se tale cifra si dovesse raddoppiare o triplicare nell'anno in corso, è da prevedersi che la metà sarà di film girati da ditte americane.

Perchè? L'Inghilterra ha ottimi artisti di teatro e ottimi registi. Ma manca assolutamente il loro addestramento al cinematografo. L'immigrazione in Inghilterra dell'elemento giudaico non ha portato i vantaggi che si ripromettevano. Qualche buon artista cinematografico c'è senza dubbio, ma l'America si affretta ad accaparrarselo.

(Da *Film Kurier*)

I PROBLEMI DELL'OTTICA

Ci si preoccupa in diversi paesi di classificare meglio i problemi ottici richiesti dalla tecnica cinematografica; uno studio apparso nel numero di novembre del « Journal of S. M. P. E. » ne fa fede.

Diversi metodi di controllo molto conosciuti dagli specialisti sono applicati nell'industria, tanto nella fabbricazione dei cristalli che in quella degli stessi obbiettivi.

Con le emulsioni moderne pancromatiche è necessario che nelle tre zone principali dello spettro, dietro i tre schermi tricromi, la definizione resti quasi la stessa.

Questa condizione, che sembra elementare, è troppo poco osservata nella maggior parte dei casi. Ciò non è grave per un obbiettivo fotografico comune, ma acquista una grande importanza per le immagini cinematografiche a volte ingrandite più di 400 volte linearmente. Si cominciano a vedere sul mercato obbiettivi francesi o stranieri che rispondono alle condizioni di cromatismo richiesto, tuttavia tali obbiettivi esigono dai costruttori condizioni di fabbricazione e di realizzazione così minuziose che pochi fra essi si provano a costruirli.

In un suo recente articolo, un tecnico presentava il problema dell'ottica moderna come una cosa molto semplice. Noi non siamo di questo parere, perchè pensiamo al contrario che questo problema richieda dei calcolatori di primo ordine, un laboratorio di prova molto ben attrezzato, una fabbricazione accurata e ancora dei mezzi finanziari sufficienti per permettere d'esser minuziosi nella lavorazione d'una serie.

È d'altronde più difficile che l'ottica cinematografica esiga l'uso di fuochi molto corti con grande apertura.

Molti operatori si meravigliano che degli obbiettivi di fuoco 28 mm. non abbiano le qualità di quelli d'uno stesso tipo da 40 a 50 mm.

Da anni attendiamo un obbiettivo di apertura 2, o 2,5, di fuoco massimo 28 mm. che offra delle buone condizioni ortoscopiche.

Vale a dire che noi ci auguriamo la creazione di un'ottica di corto fuoco dove la scala di riproduzione al centro e ai bordi del campo sia quasi uguale; in quella noi vorremmo che la distorsione, qualunque sia la forma, fosse ridotta al minimo.

Fin qui a nostra conoscenza, nessuno si è interessato al problema, ciò che non permette d'essere troppo esigenti per la presa dei modelli. I decoratori e i modellisti se la cavano, e rimediano agli errori dell'ottica; ciò non pertanto il problema che richiede d'esser trattato scientificamente non ha trovato la sua soluzione. In commercio, la costruzione di tale ottica attende un mecenate o un appassionato di ottica, essendo la spesa superiore ai guadagni su cui poter contare.

La distorsione, se la si giudica dalle proiezioni di immagini cinematografiche, non è affatto, dopo dieci anni, eliminata. I fabbricanti sono generalmente contenti di partire da formule fotografiche che hanno fatto le loro prove per quest'arte. Sarebbe interessante che gli ingegneri ottici si interessassero alle nostre necessità, alle nostre esigenze, le quali sono imposte dallo straordinario ingrandimento dell'immagine.

Un'altra condizione, che richiederebbe di esser determinata, è quella dell'apertura detta utile. Fin qui, il suo valore esprime « grosso modo » un rapporto geometrico tra il fuoco preso per un'immagine che viene dall'infinito fotografico e il diametro del diaframma aperto al massimo. Questa nozione volontariamente semplificata, qui stesso, non sembra più accettabile. Sarebbe preferibile che il pratico conoscesse inoltre i coefficienti d'assorbimento dei detti obbiettivi alle diverse radiazioni.

Questa misura è forse più facile ad immaginare che ad applicare, qualunque sia allo stato attuale delle conoscenze tecniche la possibilità di creare a questo scopo dei metodi di misura ed il materiale necessario.

Si avrebbe allora la possibilità di poter paragonare fra loro, per la luminosità, obbiettivi arbitrariamente classificati e catalogati con numeri d'apertura utile che non corrispondono in nulla con la realtà.

Un altro problema, che interessa lo studioso, è quello delle immagini parassite sopra e fuori degli assi principali. Le condizioni dei teatri di posa, a questo riguardo sono pessime; esse obbligano l'operatore a trascurare la protezione contro i riflessi, per cui con degli obbiettivi a superfici interne molto curve, risultano spesso immagini parassite molto sgradevoli.

Gli obbiettivi usati in tutto il mondo sono per lo più usciti, o derivati dalla vecchia formula Tessar, alla quale, in seguito ai lavori del Rudolph, fu aggiunto il fattore plastico, ma malgrado la creazione de' nuovi cristalli non si può, per la grandissima apertura, dichiararsi soddisfatti poichè il fatto di desiderare questa grande apertura rende le correzioni ottiche delicate.

Abbiamo avuto, dopo otto anni, un periodo durante il quale gli operatori si sono quasi contentati di usare l'ottica messa a loro disposizione; l'epoca in cui esigeranno un nuovo passo avanti è vicina. Vi sono obbligati per la crescente importanza che prende il suono rispetto alle immagini. Per soddisfare i loro desideri, i fabbricanti dovranno sforzarsi di riparare con artifici alla mancanza apparente di profondità di campo.

Diversi tentativi fatti in questo senso non hanno dato i risultati previsti, ciò che non significa che la via sia chiusa ad ogni ulteriore tentativo.

Ci sarebbe molto da dire sulle relazioni da stabilire fra i diversi diffusori usati, il posto da dare loro, gli effetti prodotti in correlazione con i differenti tipi di obbiettivi montati in macchina. Il Circolo Tecnico che s'interessa alla questione, la pose tempo fa ad alcuni teorici; non si può approvare che questi non abbiano creduto di dovercisi interessare.

Questo problema pratico di interesse incontestabile per l'operatore da ripresa ottica, esige numerose esperienze, quindi un credito di una certa importanza. Auguriamoci che qualcuno vi s'interessi e speriamo che tali crediti vengano trovati.

A. P. Richard

(Da *La cinematografie française*)

CRITICHE E COMMENTI ALL'ANTOLOGIA SULL'ATTORE

DELL'ATTORE, GRANDE E PICCOLO

Da più parti, come per mutuo accordo, ritorna in questi giorni dibattutissimo e vivo il problema dell'attore, sotto un fuoco di fila di discussioni e di pareri ed anche con la polvere delle vecchie polemiche risollevate dalle pagine secche dei libri rari.

Il calibro più grosso l'ha sparato il Centro Sperimentale di Cinematografia, che ha radunato in un voluminoso fascicolo di duecentotrentadue pagine, una scelta antologia, vasta se non completa, di quanto, da Diderot a Larive, da Engel a Hegel, da Rasi a Stanislavski, giù giù fino ad alcuni dei più moderni, sull'arte del recitare è stato scritto. (« Bianco e Nero »: « L'attore », a cura di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, febbraio-marzo 1938-XVI).

Tante coincidenti preoccupazioni sono significative; non soltanto perchè da tali discussioni si vorrebbero chiariti i metodi di insegnamento della recitazione e di educazione dei nostri attori, ma sopratutto perchè danno chiaro segno del sentito bisogno di ricostruire la tradizione dell'attore. Si dice da ogni parte che, anche per quanto riguarda la scena, ci troviamo oggi in un periodo di crisi, o meglio forse di transizione, determinato certamente dalla concorrenza di numerose cause ambientali; ma, più che tutto, dall'esaurirsi della scuola tradizionale dell'Ottocento. E non si tratta soltanto della mancanza di uomini, se ciò si afferma avendo contemporanei gli ultimi epigoni di quella scuola; ma, piuttosto, dell'esaurita vitalità dei principi di quella scuola stessa e del loro decadere da regole a freddo pregiudizio. Per tale ragione si potè accettare talvolta per buona una certa approssimativa improvvisazione in alcuni nostri interpreti drammatici; e se fra i giovani e giovanissimi sono sorti anche alcuni ottimi attori, essi sono per l'appunto « alcuni »; e tali in ogni modo da non costituire a loro volta una tradizione, che non è mai fatta di poche personalità disparate ed isolate.

Lo strano è che, proprio in un'epoca nella quale da ogni parte si reagiva al *mattatore* e si cercava di limitare il predominio dell'interprete, volendolo supino strumento nelle mani del regista, si predicasse anche, fino all'esasperazione, la formula romantica che fa consistere tutta l'arte del recitare nelle doti della personalità istintiva, nelle naturali e spontanee facoltà di una sensibilità acuta fuor del comune. In odio al *mattatore*, si finì così per portare anche un po' di disprezzo al « grande attore » e alla « vecchia scuola »; nel mentre si invocava a gran voce la immediata spontaneità dell'interprete, il che vuol dire tanto prepotente istinto da superare ogni fattore tecnico. Insomma, da un verso si negava il mattatore in nome della disciplina e della fedeltà sottomessa all'autore del recitare, che sembrava non già appunto disciplina, ma scolastica e raggelatrice imposizione di formule.

Non c'è dunque da meravigliarsi se, dopo questa duplice e contradittoria battaglia, con il concorso di tante altre cause che non è qui il caso di esaminare, ci troviamo senza più mattatori (salve sempre le immancabili eccezioni), senza più mattatori, sì, ma anche senza più attori. E nessunissima meraviglia, poi, che proprio da parte dei più giovani, ai Littoriali, si sia tanto concordemente invocato il ritorno del grande attore; il che è da intendere, naturalmente, non nel senso dell'eccellenza di alcuni, evenienza ovviamente legittima ed augurabile, ma nel senso di un ritorno ad una scuola, ad un metodo, ad una tradizione.

« Se io dico qualcosa di triste, mi si riempiono gli occhi di lagrime; se poi quello che dico è terribile e orrendo, allora mi si rizzano i capelli sul capo dallo spavento e il cuore mi batte ».

A queste parole dello « Jone » di Platone contrapponiamo l'enunciato del paradosso di Diderot: « È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che produce la folla dei cattivi attori; ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi »; avremo in tal modo i due termini fondamentali

entro i quali, e non da poco tempo, si dibatte ancora ogni discussione sull'attore.

L'interessante fascicolo di « Bianco e Nero », nell'offrirci riuniti in succinto una trentina di brani scelti dalle pagine di coloro che sull'arte del recitare hanno scritto dal Settecento ad oggi, (fa eccezione soltanto Shakespeare con i suoi famosi consigli agli attori), ci dà modo di vedere in un solo colpo d'occhio quanto si sia pensato sulla questione se l'attore debba essere un sensitivo e istintivo o un freddo tecnico; e se pertanto il recitare sia arte che possa essere insegnata, o sia facoltà spontanea e genuina, capace di affinamento, ma non di metodica coltivazione.

Si pongono così, grosso modo, davanti alla nostra mente due immagini dell'attore: da una parte l'attore che, come pensava Platone, soffre e piange lagrime vere con il suo personaggio e si presenta magari poi alla ribalta, a ringraziare il pubblico tra il fragore degli applausi, trasognato e sfinito, asciugandosi furtivamente gli occhi, quasi si meravigliasse di ritrovarsi all'improvviso lì, sul palcoscenico; dall'altra gli attori-coniugi di Diderot, che possono in un tranquillo sottovoce intercalare un loro litigio alle battute della più tenera scena d'amore.

Quale delle due immagini risponda alla vera facoltà dell'attore non sarebbe forse questione così importante da meritare particolare attenzione, se non si riflettesse su alcune moderne teorie sulla recitazione, a loro volta informatrici di scuole e di metodi di educazione dell'attore. La posizione prepotentemente romantica di Eleonora Duse, (« E pare a voi che di arte si possa parlare? Sarebbe lo stesso che spiegare l'amore! — Si ama come si ama e si è artisti come si sente — Chi intende insegnare l'arte non ne capisce proprio nulla »), riassume un poco, nella sua dogmatica intransigenza, l'atteggiamento spirituale dei nostri grandi interpreti dell'Ottocento: i quali però così pensavano e così affermavano, ma nello stesso tempo portavano nel sangue i principi di una scuola ben saldamente metodica, e facevano convergere ogni loro sforzo nel raffinamento tecnico, fino al virtuosismo. Lo stesso credo estetico dà luogo invece ad una specie di teoria in Costantino Stanislavski. Egli afferma che non si tratta di recitare e di rappresentare; ma che bisogna *essere*, cioè *vivere, esistere*:

« Il meglio che può accadere all'attore è lasciarsi prendere completamente dal dramma. Allora, noncurante del proprio volere, egli vive la parte senza notare come sente, senza pensare a ciò che fa, inconsciamente ed intuitivamente ».

Secondo Stanislavski una tale ispirazione può generarsi soltanto nel subcosciente; gli elementi coscienti e volontari possono soltanto suscitare per reazione i processi psichici involontari. Ed è qui tutta la base del suo metodo, che vede in una tecnica raffinata e complicata, e minuta fino al realismo e al naturalismo, l'unico mezzo per eccitare e stimolare il *subcosciente* e provocare l'ispirazione superatrice. Metodo che nonostante le sue premesse teoriche, aveva il suo punto giusto nello sforzo di minuta analisi psicologica e di ricerca tecnica spinta fino al punto in cui « l'attore sente che la sua vita interiore ed esteriore fluiscono normalmente e naturalmente nelle situazioni che attraversa »; per quanto poi, nella pratica, l'evoluzione di questa scuola finisse per portare ad una simulata spontaneità e ad un tecnicismo intellettualistico, esteriore e virtuoso.

Ma forse in questo campo nulla c'è di più pericoloso del troppo amore alla teoria: e il dilemma se il recitare sia fenomeno tecnico o istintivo si risolve forse nella semplicità di una posizione intermedia ed equilibratrice. Intanto, occorre rilevare che quella sensibilità spontanea che si vorrebbe dall'attore, ha ben poco in comune con l'istinto; ché istintive potranno essere tutt'al più certe reazioni espressive mimiche e fisiche, che rientrano in pieno nell'ambito della costituzione psichica dell'uomo e dell'individuo, ma non già quello stato che Stanislavski chiamava ispirazione, e che comunemente si dice sentimento o capacità di rivivere sera per sera la parte. Del resto, anche a quel recitare « all'improvvisa » che facevano in antico i no-

stri comici, non era estranea la preordinata tecnica; e tanto meno lo era alla « improvvisazione » dei nostri grandi attori dell'Ottocento, che fissavano i tratti dei loro personaggi con lungo e minuzioso studio, e che, se non erano ogni sera eguali a loro stessi, era soltanto perchè il processo di « fissazione » non arrivava in loro fino alla precisione massima, ma lasciava sempre un certo margine di approssimazione al temperamento dell'attore. Questo margine non poteva tuttavia essere tale da portare una notevole disuguaglianza nell'efficacia artistica, a meno che non si cadesse nell'evenienza, davvero non augurabile come sistema di interpretazione, dell'attore che recita benissimo e l'altra sera recita meno bene o male addirittura. Da tutto ciò deriva insomma che soltanto in virtù di troppa teoria si può, nell'arte del recitare, scindere nettamente il fattore tecnico dalla sensibilità o dal sentimento; intesi questi non come sensibilità e sentimento autentici ed equivalenti a quelli del personaggio, ma come sentimento riflessivo creato.

Il sentimento insomma che l'attore può provare nell'esprimere un'emozione, non può non essere che sentimento *creato*, con il distacco superatore della realtà, che è proprio dell'arte.

* * *

Chi ha voluto ridurre la recitazione ad una rigida teoria ha dimenticato che essa è innanzi tutto il prodotto, oltre che di una personalità in senso lato, di una personalità espressiva; di un qualcosa cioè di così estremamente complesso, da non potersi ridurre ad una univoca interpretazione.

È per tale ragione che i metodi di recitazione, trasportati al di fuori di una singola personalità artistica, divengono facilmente formula; così come il sistema di insegnamento della recitazione e di educazione dell'attore non può fondarsi su una serie di teoremi, senza perdere quella duttilità e la generica indefinitezza, che un metodo di insegnamento deve avere, per non essere impositore di dogmi scolastici e di pregiudizi.

La nostra vecchia scuola italiana aveva del resto questa guardinga e cauta libertà da ogni presupposto teorico; e l'insegnamento e l'addestramento basava su due grandi principi: educazione e sviluppo graduale del complesso vocale, e osservazione psicologica. Da una parte cioè la pura preparazione tecnica della impostazione e modulazione della voce, della articolazione e della dizione, della respirazione, dell'atteggiamento e del gesto, come padronanza meccanica dei propri organi vocali e dei propri complessi psicomotori; dall'altra, la osservazione e l'analisi, il che, in ultimo, vuol dire la definizione del personaggio nei suoi tratti caratteristici ed essenziali.

Il fondamento della scuola italiana rimane quindi oggi ancora un grande e sensato equilibrio, che si potrà forse accusare di empirismo; ma è accusa ben accetta e gradita, in una materia dove la rigida posizione teorica significa fatalmente formula esteriore, e dove lo sforzo empirico vuol dire soprattutto sforzo verso la personalità.

* * *

Il fascicolo di « Bianco e Nero » presenta « in cauda » una sorpresa; va avanti, per quasi duecento pagine, sulle secolari rotaie del teatro e, pur saltando qualche stazione importante per fermarsi invece a qualche stazioncina o casello, va avanti senza scosse notevoli. Così, dalla classica e acuta pacatezza di Diderot giunge, filato filato, ai piacevoli tentativi di salti teoricamente mortali (con relativa battuta di naso a terra) di Marinetti e Prampolini; senonchè, finalmente, prendendo a considerare un po' in particolare l'attore cinematografico, il fascicolo di « Bianco e Nero » svela improvvisamente i suoi fini.

Di perfetta intesa, Chiarini da una parte, Barbaro dall'altra, si sono fatti l'occhietto; e per tante e tante pagine, per così lungo spaziar di secoli, si sono occupati dell'attore di teatro, ma soltanto per ucciderlo alla fine, premeditatamente e voluttuosamente.

Con il suo attore, vogliono anche ucciso il teatro; e l'ultimo paragrafo dell'appen-

dice scritta da Umberto Barbaro a conclusione di tutta l'antologia, inalbera a titolo il grido sanculotto « Morte al teatro », e così categoricamente conchiude:

« Che resta allora? Qualche grande ed eterna opera di poesia drammatica, nelle biblioteche e nello spirito di tutti i galantuomini, e rari documenti critici e storici dell'evoluzione di un genere fortunato, che, soppiantato trionfalmente dal film, sopravvive oggi solo nei paghi dell'intelligenza e della cultura ».

La ragione di tutto ciò starebbe nel fatto che, sempre a detta del Barbaro, il teatro è un'arte inespressa e monca, che abbisogna dell'integrazione dell'interprete, cioè di una intermediaria e ineliminabile impurità. Già, ai suoi tempi, Prampolini aveva detto: « Io considero l'attore come un *elemento inutile* all'azione teatrale e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro », proponendo di sostituirgli l'attore-spazio, il quale, se non lo sapete, sarebbe « l'elemento dinamico interferenziale di espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore », appunto perchè « lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente ».

Un poco più intelligibilmente, era questa un'astratta esasperazione di quel considerare (tutto proprio degli avanguardisti), la concretezza umana come impurità; ed infatti Barbaro considera le alchimie del teatro di avanguardia « come uno sforzo notevolissimo e un tentativo nobile di dare allo spettacolo un livello artistico e un'autonomia, liberandolo dalle *impurità* della interpretazione: e questo proprio col fare dell'opera letteraria un pretesto ».

Non c'è proprio nulla di più puro del nulla. Il *teatro creatore* degli avanguardisti sarebbe dunque per Barbaro la liberazione dal testo scritto e l'astrazione da ogni concretezza umana e naturale, che, per raggiungere un livello artistico, fa un pretesto dell'opera letteraria, cioè della poesia.

Le forme di modernismo avanguardistico rappresenterebbero dunque un perfezionamento della poesia drammatica, la cui definitiva ed ulteriore evoluzione sarebbe proprio il cinema, in cui l'attore non è più interprete, ma creatore. È questa la tesi che, con illazioni meno arrischiate, sostiene anche Luigi Chiarini, al quale sembra che l'attore di teatro non sia che l'interprete di un'opera d'arte conchiusa e quindi di un personaggio perfettamente definito; mentre l'attore cinematografico ha soltanto un'indicazione approssimativa nella sceneggiatura e, dovendo quindi contribuire alla creazione in senso vero e proprio del personaggio, deve possedere una personalità più spiccata ed un maggiore potere di fantasia.

* * *

Ripetiamo, col Foscolo, che « ognun sé pasce — del parer suo », e facciamoci convinti che anche nella tesi più azzardata si può sempre trovare un granellino di verità.

Del resto, una grande utilità non si trarrebbe dallo attardarsi a stabilire se l'attore di cinematografo sia superiore a quello di teatro o viceversa, o dal discutere se sia più difficile a suonare il violino o il violoncello. Il difficile è suonare. Semmai ci sarebbe da osservare che Barbaro e Chiarini, nelle loro considerazioni, hanno tralasciato di considerare alcuni punti: e primo fra tutti, che l'arte di recitare in teatro richiede non tanto di imbroccare frammentariamente una intonazione o una espressione, ma di *sostenere una parte;* cioè svolgere armonicamente e gradualmente, in una stretta unità di tempo, tutta la vita di un personaggio. E fra l'infilare un do di petto isolato e cantare intera una romanza c'è una certa differenza, anche di ordine tecnico. E poi, nella recitazione cinematografica c'è un altro elemento importantissimo: quello che l'espressione non è in funzione diretta dell'attore, ma può venire modificata (e tanto profondamente da assumere una espressività non posseduta in origine), dalla illuminazione, dalla inquadratura, dalla angolazione e dall'effetto fotografico, e sopratutto, come ha dimostrato Pudovchin, dal montaggio.

Ma tutto ciò richiederebbe altro e più diffuso discorso; quel che ancora m'importa notare è come tutte queste teorie dell'attore-interprete come impurità, dell'attore-creatore, e della evoluzione perfezionatrice, dal teatro (come forma letteraria con-

chiusa) alla libertà espressiva del cinema; questo credere davvero che le tendenze dello spettacolo d'avanguardia, dello spettacolo-arte figurativa, come dice il Barbaro, siano, al di fuori del loro valore polemico di ieri, una conquista definitiva e prometeica, si risolvano in fondo in un profondo equivoco, generato proprio nell'epoca del cinema.

La idolatria della libertà espressiva è estremamente pericolosa, appunto perchè conduce diritto all'arbitrario; e fa credere limite schematico e avvilente insufficienza quella concreta realtà in cui è la più profonda essenza dell'arte. Si finisce così per credere che la purezza sia nell'indeterminato, nell'illimitato o addirittura nel caotico; quando invece la purezza è nel semplice, cioè in quanto vi possa essere di più definito e di più limitato alla sua essenza.

* * *

La molteplicità espressiva del cinema non è dunque che la forza della sua debolezza; e, per quanto riguarda il teatro, biosgna pur pensare che la sua sublimità possa consistere appunto nella sua feroce necessità di semplicità e di concretezza.

Hebbel scrisse una volta sul suo taccuino: « Infinita (in rapporto al contenuto) e definita (in rapporto alla forma) deve essere ogni forma d'arte. Si può pensare un secchio d'acqua senza secchio? ».

Si potrà tuttavia affermare che la chiazza sul pavimento sia l'evoluzione del secchio d'acqua; ma sarà pur sempre evoluzione *in tempore*, il che non ha mai voluto dire superamento.

GIULIO PACUVIO

(Da *Scenario*)

« BIANCO E NERO » E LE ESTETICHE DELLA RECITAZIONE

Anche gli interessi spirituali hanno le loro mode, e si susseguono secondo una vicenda di cui talvolta si fantastica di poter cogliere la legge estrinseca, il ritmo. Negli ultimi mesi, e nel campo degli studi teatrali, la voga si è rivolta verso i problemi estetici della recitazione (spesso mettendo in raffronto o in contrapposizione la figura dell'attore drammatico con quella di ben più recente *pedigree* dell'attore cinematografico), e anche la nostra Rivista non è stata estranea alla corrente, anzi vi ha finora partecipato con due saggi, uno sul « Metodo di Stanislavski », l'altro, che si conclude in questo stesso fascicolo, e che si intitola « Preparazione alla scena moderna ».

All'estetica della recitazione, la Rivista « Bianco e Nero » la quale, appoggiandosi al « Centro Sperimentale di Cinematografia » si adopera a trattare i problemi della Decima Musa su un piano di serietà artistica e scientifica, ha dedicato in queste settimane un intero fascicolo doppio di duecentotrenta pagine, consistente (salvo due saggi, l'uno introduttivo di Luigi Chiarini, l'altro conclusivo di Umberto Barbaro), in un'ampia antologia di scritti degli ultimi tre secoli sull'arte dell'attore nei suoi valori espressivi e nella sua tecnica. È facile far la critica d'una scelta antologica, dei criteri necessariamente empirici della partizione della materia, e delle assenze ingiustificate, specie quando il florilegio spazia — come in questo caso — per un lungo giro di secoli, e abbraccia Diderot come Hegel, Darwin come Marinetti e Talma non meno di Pudovchin. Ma due o tre lacune saltano agli occhi: prima fra tutte quella di Goethe, cioè dello scrittore che (per tacere degli scritti specificamente estetici) nel « Meister » ha considerato la recitazione come una pedagogia e addirittura ha impostato il racconto di una giovinezza come una « educazione teatrale » (e i lettori italiani hanno da qualche anno a disposizione anche la bella versione di Silvio Benco dell'« Urmeister », cioè della primissima stesura del romanzo in cui la « missione teatrale » del protagonista fa da spina dorsale). Poi l'assenza di Croce, la cui teoria dell'attore come traduttore andava almeno vagliata e messa a confronto con l'altra, dell'attore come critico. E rimpiangiamo anche di non aver trovato nel fascicolo nemmeno una pagina di Gordon Craig.

Ma assolto il nostro dovere di commentatori, aggiungiamo lealmente e subito che antologie del genere si rivolgono deliberatamente ai novizi, e intendono avere soprattutto una pedagogica funzione di stimolo. « Bianco e Nero », nella sua scelta di brani, raggiunge l'intento. C'è poi da parlare dei due saggi di apertura e di chiusa che si pongono su tutt'altro piano: sul piano propriamente filosofico, di meditazione estetica. Il saggio di Chiarini, nella sua prima parte, è un felice tentativo di conciliare l'eterno contrasto fra recitazione istintiva e recitazione tecnicamente meditata applicandogli la dialettica dei contrari dell'idealismo assoluto; nella seconda parte sbozza la figura estetica dell'attore cinematografico come creatore in assoluto, di contro all'attore drammatico che sarebbe soltanto interprete di un'opera d'arte preventivamente conchiusa e in sè perfetta. E qui occorre fermarsi un momento, e includere nella nostra obbiezione anche lo scritto del Barbaro.

Quest'ultimo va più in là, giunge pressappoco fino alla negazione estetica dell'arte del teatro a vantaggio di quella dello schermo, indulgendo a un avanguardismo di vecchissima lega e riallacciandosi fondamentalmente a quell'esigenza di « purità », e cioè scorporazione, nell'arte, della quale Giulio Pacuvio di proposito ha riassunteggiato ancora una volta la sterile vacuità (« Scenario », maggio 1938, « Dell'attore, grande e piccolo »). A noi sembra che, se si vuol poggiare i piedi sul concreto, il problema estetico dell'attore cinematografico va preventivamente liberato dall'esame della percentuale purtroppo crescente di film teatrali, cioè di teatro filmato: nel quale, problemi specifici di recitazione cinematografica quasi non se ne pongono, l'angolazione della ripresa ha valore non tanto espressivo quanto di varietà per l'occhio, e al più si può notare che essa non consente che una recitazione naturalistica, l'unica cioè che non contrasti con l'inestirpabile verismo d'ogni e qualunque riproduzione fotografica.

Quanto poi alla recitazione specificamente cinematografica, quando il film cioè si svincoli creativamente dall'odiosa servitù del « teatro filmato », bisogna ammettere, di qualunque estetica si sia seguaci, che in un vero film la recitazione esercita una parte d'ancella se non di succube. Come parlare quindi di « attore creatore »? Per il motivo che egli non è legato ad un testo previamente ed esteticamente valido? Ma la sua servitù è ben più grave di quella cui è tenuto un interprete drammatico: al suo specifico strumento d'arte, la Parola, l'attore cinematografico non può concedere (pena la falsità estetica dell'insieme) quell'egemonia espressiva che alla recitazione spetta naturalmente a teatro. E qui faremo punto: perchè questa vuol essere una « segnalazione », che si è gonfiata sin troppo cammin facendo.

(Da *Rivista Italiana del Dramma*)

Ritorno all'attore

Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, col loro « saggio di antologìa critica » dedicato all'« Attore » « Bianco e Nero », n. 2, 3, II) hanno posta, nel bel mezzo del più disordinato empirismo dilettantistico, una pietra fondamentale all'edificio critico ed estetico del cinema, così ancora lontano dell'essere chiarito nella nostra mentalità.

Chiunque, in seguito, vorrà portare un nuovo e vitale contributo all'argomento, non potrà ignorare questo sostanzioso fascicolo di oltre 220 pagine, nè costruire solidamente, se non sopra di esso.

« *...I Paesi dotati di una cinematografia efficiente sono quelli che più dispongono di bravi attori...* » è chiaramente espresso dal Chiarini nell'Introduzione: « *...All'attore dunque, conviene ridare, al di fuori di ogni sciocco divismo, tutta la sua importanza di artista creatore...* ».

Ripiegamento esplicito alla base d'ogni ispirazione e d'ogni ragione dell'arte interpretativa.

Il ritorno all'*uomo*, come al perno dello spettacolo, non è di questi giorni. Adolfo Appia, circa vent'anni fa, già vedeva una liberazione nel ritorno all'attore: « *Attualmente, per tutti coloro che si occupano di*

teatro, sono l'attore e la sua interpretazione... che sovrastano » non solo il materiale spettacolare in generale, ma persino l'edificio consacrato al teatro. « *...Siamo finalmente liberi!* ». E più di dieci anni fa, Albert Valentin, parlando proprio di cinematografo, diceva: « *Aujourd'hui, plus que jamais, tous les chemins mènent-a l'homme. Celui que nous ouvre le cinema est le plus bref, le plus direct de tous...* ».

« *.. Ecco l'utilità delle scuole e degli studi* » conclude l'Introduzione « *Tra quest'ultimi, speriamo che il nostro modesto lavoro possa trovare il suo posto* ».

Contributo, quindi, d'importanza squisitamente didattica, dedicato, assai più che ai critici e ai cineasti laureati o meno, agli attori e a quanti intraprendono coscienziosamente la carriera *cinematografica*. Calco sulla parola, perchè deve comprendersi bene che siamo decisamente in campo cinematografico; e che il florilegio di tre secoli circa di concetti e di teorie sull'arte dell'attore teatrale, non è in effetto, per gli autori, che un ponte necessario di cognizioni e di esperienze, un passaggio chiaro e ordinato, per giungere a porre i nostri giovani di fronte alla dignità e alla gravità del loro odierno assunto artistico.

Dal Riccoboni, al Diderot, al Franceschi, al Talma — acutamente raccolti sotto la classificazione di neo-classici — ai romantici — presentati da Shakespeare — Hegel, Von Kleist, De Sanctis, Salvini. E ancora, dai positivisti — Darwin in testa — e psicologisti: Novelli, Rasi, Stanislawsky, agli avanguardisti Appia, Marinetti, Bragaglia, Prampolini, si giunge, nelle ultime venti pagine, ai pochi teorici del cinematografo vero e proprio: Maggi, Catelain, Pudovchin, Balàzs, Barbaro stesso. Di tutti questi scrittori, drammaturghi, filosofi, attori, registi, studiosi, sono raccolte sentenze, critiche, teorie, consigli; quanto, insomma, di più significativo è stato scritto e bandito sull'arte dell'attore.

È comprensibile che, data l'indole dell'antologia, i compilatori, ovunque se ne presenti l'occasione, insistano a precisare il binario su cui deve correre, fra teoria e critica, il pensiero del lettore: in teoria, al punto fermo dell'espressività cinematografica — che per fondamentali esigenze di tecnica e di realizzazione, è diversa dalla espressività teatrale —; in critica, all'aspetto creativo dell'arte dell'attore — che nella comprensione e nella risoluzione del concetto, è identico all'attore di teatro come all'attore cinematografico.

A me proprio non sembra — com'è sembrato a qualcuno — che da tutto ciò risulti cristallizzazione di nuove formule o enunciazione di nuove ed inceppanti teorie. Anzi, io sono d'opinione che al giovane, la pensosa materia così esposta, generi piuttosto una convinta diffidenza verso i dogmi in generale.

Ma l'importante è che l'opera raggiunge in pieno un risultato morale conclusivo, il cui valore trascende le stesse finalità didattiche: suscita, cioè, un salutare rispetto per l'arte dell'attore, pregiudicata ed avvilita spesso dal dilettantismo e dalla faciloneria irresponsabile — che da noi vantano una non spenta ancora e fortunosa tradizione nel cinema — arcaico d'anteguerra.

* * *

Dalle 220 pagine, fitte di tanti ed opposti concetti, indettati da così vastissima gamma dell'intelletto umano, ne deriva l'affermazione di una comune ansietà verso il « sostanziale », l'eterno — direi — della funzione interpretativa, al fine di stabilirla sul medesimo piano artistico dell'opera d'arte interpretata: mediazione, quindi, e non interferenza. La necessità, insomma, per l'attore, del metodo come contrapposto all'improvvisazione; delle facoltà pensanti come *correttivo* alle facoltà istintive.

Ora, il vocabolo metodo, nella sua accezione corrente, potrebbe generare un concetto di limitazione anche realizzativa. Affatto. Il metodo non riguarda il resultato, ma la fase preparatoria; l'allenamento specifico delle possibilità creative, non certo il travaglio creativo. Quanto più la preparazione sarà solida, vasta ed efficace, tanto più sarà feconda e completa la creazione.

È elementare che ogni metodo presupponga la conoscenza di tutte le peculiari qualità intrinseche, espressività, limiti e forme

dell'arte — mèta. Chè altrimenti, dovremmo pensare che un musicista, per esempio, potesse limitare la propria preparazione alla grafia e alla sintassi musicale, escludendo la conoscenza, cioè il possesso, dello spirito e dell'essenza della musica. Il metodo, per l'attore, deve quindi investire tutte le sue facoltà individuali, siano le intellettive come le fisiche. E le prime devono conseguentemente e logicamente poggiare, innanzi tutto, sulla conoscenza basilare dell'« arte interpretativa ».

« *L'attore deve essere insieme lo strumento su cui l'autore suona e uno specchio che riceve tutti i colori e li riflette senza alterarli* » sentenzia il grande Hegel. Compito, questo, a cui il Franceschi lamenta « *... d'esservi moltissimi datisi alla cieca, e di non averne in conseguenza comprese le difficoltà e sentita la dignità... Non basta, per quest'arte, la sola cognizione e anche perfetta delle corrispondenze de' moti interni dell'uomo con gli esterni. Sui palchi teatrali trattasi d'operare una grande finzione...* ». E prosegue citando la lettera di G. G. Rousseau al D'Alambert: « (Attore) è *colui che ha la potenza di trasformarsi, di prendere un altro carattere fuori del suo, di mostrarsi diverso da quel che è, di appassionarsi a sangue freddo, di dire ciò che non pensa in modo così naturale come se lo pensasse davvero...* ».

La chiarezza di queste frasi, costituenti un vero assioma fondamentale, pone l'arte rappresentativa al livello di ogni altra espressione artistica: organizzazione, armonizzazione, sintesi, cioè, di attività creatrice, fissata e conclusa in forma concreta.

La così detta « verità » (spontaneità, naturalezza, istintività, ecc.) non ha null'altro da vedere, anche qui, più di quanto l'abbia in un quadro. Potete ammettere che un paesaggio dipinto sia il paesaggio reale? Sia pure reso alla perfezione, sarà sempre una immagine del vero, una riconcretizzazione raggiunta con la mediazione dello spirito e fissata in un dominio « altrettanto reale » quanto il naturale, ma che non è assolutamente il dominio naturale. Insomma, se anche per l'interpretazione si vuol penetrare nei dominii dell'arte, è pacifica la necessità di varcare il confine del territorio naturale.

Questo passo, questo « sconfinamento », è possibile col solo « sentimento »?

« *...Se l'attore veramente sentisse il particolare sentimento del personaggio, finirebbe con l'esprimere... la propria individuale psicologia e, quindi, cesserebbe la sua interpretazione e la sua creazione, perchè il personaggio artistico si ridurrebbe alla sua umana dimensione...* » scrive il Chiarini. E il Dubus-Préville: « *Voi dovete, attore, essere l'uomo di cui rappresentate il personaggio... Dovete, sulla scena, dimenticare la vostra età... Dovete ingannare lo spettatore con un'imitazione che inganni la natura stessa...* ».

« *Il sostanziale di un personaggio non è nel sentimento* » avverte il De Sanctis « *ma nel carattere* ». Il sentimento è un lato dell'uomo, il profilo; invece, il carattere ne costituisce l'individualità, la personalità. Può ammettersi una creazione artistica per metà? L'attore che pensa di poter fissare un personaggio col solo sentimento, cioè trasferendo in esso la sua stessa sensibilità, non s'avvede di costruire a mezzo o di non copiare che un lato di sè stesso? Proprio nel non avvedersi di questi limiti, è il carattere equivoco e semplicista dell'empirismo — che ha regalato al teatro l'« esagerazione declamatoria » per la tragedia e il drammone ottocentesco, e l'« immiserimento veristico » per la già tanto povera commedia borghese di ieri. L'una e l'altro, contributi, forse capitali, alla decadenza intrinseca ed estrinseca del teatro.

« *...È venuto fuori l'equivoco della naturalezza, della spontaneità, del vero...* » osserva il Chiarini « *...e i personaggi dei drammi e della scena sono andati man mano facendosi sempre più piccoli fino a confondersi con la vita, nel mediocre teatro borghese... E il teatro ha perso ogni contenuto ed ogni forza di commozione, perchè le opere e gli attori, appunto, ne avevano dimenticato il valor artistico...* ».

Se il sentimento non è che il profilo, l'abbozzo elementare dell'uomo, il pensiero ci darà l'unità. E di qui, dall'intervento dell'intelletto sulla sensibilità, prende l'avvìo la

vera creazione artistica. L'attore col pensiero vaglia, ordina la materia incandescente e informe suscitata dal sentimento, la organizza, la definisce in unità ben distinta e staccata da sè stesso: *essere* nuovo e vitale, a cui l'attore, dopo averne concepita la forma, presterà la propria voce, il proprio sangue.

Questo laborioso travaglio non può ammettersi in *trance*; ma al contrario, in uno stato ben attento di chiarezza intellettuale.

« ...*Se* (l'attore) *è sè stesso quando recita, come cesserebbe poi d'esser sè stesso?...* » si domanda Diderot. Ed ha ragione. « ...*Io esigo* (nell'attore) *uno spettatore freddo e tranquillo...* » continua « ...*esigo in lui molta penetrazione e nessuna sensibilità* ». E qui ha torto. Dice a proposito il Chiarini: « *Vizio d'origine proprio dell'illuminismo e del razionalismo settecentesco, riscontrabile appunto nel pensiero di Diderot, quando si riteneva di poter ridurre tutto a pura razionalità* ».

Più l'attore sarà giudice acuto ed oggettivo dell'opera creativa che si compie nel suo intimo, più l'interpretazione riuscirà completa e concreta.

« *Bisognerà, dunque, non sentire, per esprimere le passioni?* » si domanda l'attore Bonazzi. Al contrario! Le passioni, nel loro « universale », devono essere innanzi tutto « sentite »; ma nel particolare del personaggio, devono « trasferirsi », per opera creativa dell'intelletto, nella forma voluta dalla finzione artistica: nel personaggio, nell'« individuale ».

« *Quando i Lanzichenecchi si avvicinano a Lecco, tutti sentono paura* » dice il De Sanctis « ... *Ma questo sentimento diviene poetico perchè s'individua, e quindi si diversifica nei tre personaggi...* (Don Abbondio, Perpetua, Agnese) ... *tre individui, tre anime, tre caratteri... La paura opera in quelli diversamente e produce diversi effetti: ciascuno la sente a suo modo, secondo la sua natura: vi è differenza quantitativa e qualitativa...* ».

Abbiamo prima accennato allo stato di « trance », alludendo al noto concetto teorico di Stanislawsky e al pianto vero e alle sofferenze sofferte, ecc. ecc.

« *Il meglio che può accadere all'attore* » sentenzia Stanislawsky « *è lasciarsi prendere completamente dal dramma. Allora noncurante del proprio volere, egli vive la parte senza notare come sente, senza pensare a ciò che fa, inconsciamente ed intuitivamente... Soltanto quando l'attore sente che la sua vita interiore ed esteriore fluiscono normalmente e naturalmente nelle situazioni che attraversa* (nel personaggio) *soltanto allora le profonde sorgenti del subcosciente si schiudono e ne nascono sentimenti che non è sempre possibile analizzare* ».

Stanislawsky sta all'esagerazione spiritualista, come Diderot all'esagerazione razionalista: due poli opposti, entrambi fuori delle latitudini naturali agli esseri viventi. È quindi da considerarsi come espressione fenomenica, irrespirabile per l'universalità umana. Giustamente, per ciò, dice il Chiarini di Stanislawsky: « *Geniale e suggestivo, forse, finchè sorregge gli attori col suo entusiasmo e l'acuta finezza di certe osservazioni, diventa piatto e contradditorio quando espone le sue teorie* ». Mondo nebuloso ed inconscio, cogitativo nelle intenzioni ed inconcludente nella pratica realtà.

* * *

Stabilita l'impossibilità a « creare » del sentimento puro e raggiunta la conoscenza basilare che l'arte interpretativa, come ogni altra opera d'arte, « *è anche opera di pensiero, e che il sentimento non può artisticamente esprimendosi se non attraverso il pensiero* », il metodo, per l'attore, deve rivolgersi ora all'esame delle facoltà fisiche. E qui entra in campo la tecnica.

Inutile ripetere, a questo punto, che il terreno si fa sempre più strettamente cinematografico. Teoricamente, si è potuto trattare di concetti anche comuni al palcoscenico e allo schermo; ma tecnicamente, è assoluto il riferimento specifico.

« *Quelli che s'innamorano di pratica senza scienza* » dice Leonardo da Vinci « *sono come il nocchiero ch'entra in naviglio senza timone o bussola, che mai ha certezza dove si vada* ». Ora, la tecnica è appunto la scienza della pratica.

Può l'attore porsi dinanzi alla macchina da presa senza sapere dov'appoggiare i piedi, senza la padronanza dell'ambito preciso per cui ha concepito e in cui deve creare la sua interpretazione? Bisogna, quindi, che conosca in fondo i limiti in cui si esplica la propria creazione ideale, e i mezzi a sua disposizione per esplicarla materialmente; che conosca il campo della sua tecnica, lì appunto dove la « sua » si fonde con la tecnica degli altri elementi cooperanti e concomitanti. Ecco imporsi, a priori, la chiara e convincente separazione fra ribalta e macchina da presa.

La sostanza precipua di questa diversità, è che il teatro è Parola, il cinema, Azione. Nel teatro, in cui tutto il contenuto è riferito, dato e concluso nell'orgogliosa clausura del dialogo, l'attore è il vero interprete della parola; nel cinema, in cui la parola, invece, è solo una precisazione dell'azione, l'attore è il linguaggio vivente dell'umanità. Alla ribalta, l'attore vive dell'« estrinsecazione » e per l'estrinsecazione della parola; tanto che le pause, i silenzi, tutta l'azione scenica, non sono che l'accentuazione, la punteggiatura del periodo parlato. Afferma francamente il d'Amico: « *Il Dramma non si risolve con la visione: la visione, nel teatro drammatico, serve a commentare la Parola; ma è la parola quella che conta* ». Sullo schermo, il personaggio, al contrario, vive « intrinsecamente » sè stesso. Il primo, come dice bene il Chiarini: « *desume dal dialogo gli stati d'animo, i pensieri, le intenzioni del personaggio, per renderli nell'accento, nel tono del dialogo stesso* », compie, cioè una prestazione di vita fisica ad un essere già definito nella preesistente creazione artistica del drammaturgo. (*Le théatre donne à ce qui se passe en nous tacitement une expression dialoguée* — dice il Levinson). Il secondo, invece, deve far opera di creazione assoluta « ... *col regista, con lo scenografo, con l'operatore e con quanti portano* (nel film) *un contributo di carattere creativo* »; deve trovare in sè, non solo la definizione precisa della creatura da esprimere, ma anche i mezzi d'intrinsecazione per esprimerla. « *Spesso il personaggio vien fuori, in gran parte, esclusivamente dalla sua fantasia, e mentre un lavoro teatrale interpretato da attori diversi, rimane fondamentalmente la stessa cosa, un lavoro cinematografico con differenti attori diventa una cosa assolutamente diversa* ».

Bisogna aggiungere altre due considerazioni. La prima, è che l'attore cinematografico deve adottare la propria creazione interpretativa, non secondo l'ordine logico della narrazione — come avviene nel teatro — ma all'esigenze pratiche della lavorazione, cominciando magari dall'ultime scene, per passare subito alle prime e così via. È quindi bandita ogni continuità ed ogni progressiva graduazione possibile nell'estrinsecazione del personaggio. (Al proposito, vedi le definitive parole scritte da Umberto Barbaro). La seconda, è che l'attore, in teatro, è punto di riferimento agli sguardi dello spettatore, e deve, di conseguenza, « esprimersi per la platea ». Nel cinema, invece, come rileva acutamente il Balàzs, il punto di vista è capovolto: « lo spettatore vede dal punto di vista dell'attore »: anzi, lo spettatore non ha più punti di vista; egli guarda con gli occhi del personaggio.

Ne risulta un vero cumulo di responsabilità, per l'attore cinematografico, e così estranee alla ribalta, che salvo il comune concetto generale dell'arte interpretativa, ci vuol proprio della buona volontà o della convinta ignoranza in materia, per riconoscere anche come cugini di terzo grado le due « forme » d'interpretazione!

« *L'attore teatrale ha dinanzi a sè una opera d'arte completamente perfetta e conchiusa.* » scrive il Chiarini « *Infatti, i personaggi delle tragedie di Eschilo, di Sofocle, di Shakespeare vivono e sono perfetti anche al di fuori dello spettacolo, cioè dell'interpretazione che possono darne gli attori* ».

E questa interpretazione sarà tanto più grande, quanto più l'attore raggiungerà, rispecchierà, attraverso di essa, il genio dell'autore. Mediazione necessaria, dunque, fra l'opera teatrale, accettata nella sua finalità spettacolare, e lo spettatore; intrusione eliminabile, considerando, invece, l'opera come creazione compiuta a sè stante.

Si può pensare ad un film « raccontato » per iscritto? No, certamente! La formazione del film è il divenire stesso del film nella sua conclusione creativa: nulla di compiuto gli preesiste; nessuna mediazione gli succede: tal quale appare concepito e reso, resta. « *Un film n'existe ques sur l'ecran* » afferma Moussinac.

V'è, dunque, come abbiamo visto, nelle due « forme », una diversità sostanziale di contenuto e contenente, di qualità e di costruttività, per cui si precisano, fin dalla genesi di esse, due procedimenti dissimili, che non hanno riscontro in nessun'altra applicazione artistica. « *L'ecran s'oppose nettement au plateau. Ils different de tout au tout, dans leurs moyens, comme dans leurs objet, même quand la film traite les mêmes situations que le drame...* » afferma il Levinson.

Se l'attore di teatro, dunque, ha dinanzi a sè l'opera teatrale già compiuta, da quale fonte, l'attore cinematografico, deduce il personaggio da interpretare? Da un copione? Quale? La sceneggiatura: un tracciato diagrammatico arido e sintetico del corso materiale del lavoro. Per esempio, quale ispirazione diretta può trarre l'attrice dalla schematica narrazione seguente, che pure segna la rappresentazione di un tragico dolore?

325 - *M.P.P. - La madre guarda la culla.*
326 - *Dett. - La culla col bambino morto.*
327 - *P.P. - La madre guarda ancora la culla... Chiama il bambino sottovoce.*

E si noti che qui, il pubblico, tra la figura della madre dolorosa e il suo volto portato in primissimo piano, al parossismo dell'evidenza, « vede », con la madre, il bimbo morto nella culla. Il piano della finzione è terribilmente arduo, appunto per questa facoltà che ha il pubblico, nel cinema, di « vedere » le cause dei sentimenti umani, invece di « sentirle » evocare dagli effetti verbali di esse, come nel dialogo teatrale.

« *L'attore cinematografico interviene in una fase che è ancora di creazione* » afferma il Chiarini « *e non d'interpretazione* (solamente)... *Egli, sotto la guida del regista, dovrà contribuire a creare il personaggio* ». Ed ecco il Barbaro contrapporre all'« attore interprete » del teatro letterario e all'« attore elemento della messinscena » del teatro decorativo, l'attore « *più propriamente artista* »: « l'attore creatore del cinematografo ».

Alla luce di tali conclusioni, le parole del buon Morrocchesi assumono un significato quasi profetico: « *...La ragionata recitazione può dirsi un'arte fra le più difficili, talchè un attore vero, nel cospetto dei saggi, fu e sarà sempre al pari d'un buon autore considerato* ».

Non basta. Si è accennato poco innanzi al primissimo piano. Ecco un « miracolo » d'espressività interpretativa, che spazza da solo ogni parentela con la vecchia ribalta — vera muraglia divisoria de' due dominii, quello dell'attore che recita da quello dello spettatore che assiste.

Il « primo piano », non solo porta l'uomo, il personaggio, più vicino allo spettatore; ma lo fa uscire addirittura dallo spazio, per imprimerlo allo sguardo del pubblico, come una sintesi prepotente, gigantesca del sentimento umano. Dice Epstein: « *...la doleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je la touche. Je compte les cils de cette souffrance, je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penchè sur le mien...* ». E Bèla Balàzs, nelle sue pagine, che sono tra le più efficaci e profonde di tutta l'antologia, aggiunge: « *Così, anche nel viso più brutto e più rozzo, la « camera » può cogliere tratti di finezza e di bontà appena percettibili; oltrepassa tutti gli strati della fisonomia e mostra il vero viso che essa nasconde... La « camera » scopre il viso « che si ha » e che non si può nè cambiare, nè controllare. La vicinanza della « camera » penetra nelle superfici piccole e incontrollabili del viso e fotografa così il subcosciente. Il viso umano, visto così da vicino, diventa un documento...* ».

Giunti qui, i « faciloni », cui allude il Chiarini, incapaci, per natura e per abitudine, a separarsi dalle « belle serate mondane » nei palchetti ottocenteschi — sono padronissimi di obiettare: ma non è la stessa cosa, se guardiamo col canocchiale l'attore che recita sul palcoscenico?

* * *

Raggiunto e precisato il piano artistico dell'attore cinematografico, nelle sue basi intellettive e tecniche, se volessimo passare ad una misurazione, su tale piano, dei nostri attori dello schermo, per farne gli opportuni raffronti, sarebbe impresa impossibile, perchè finora la nostra cinematografia « non ha fatto del cinematografo ». Intendo dire, finora, dalla famosa « ripresa », non ha creato nessun contributo originale, nessun apporto artistico; anche quando ha avuto a propria disposizione mezzi finanziari ed appoggi eccezionali si è limitata ad una ibrida sottospecie di cinematografo, vuoi di « calchi » passati e cari ai tempi altrettanto passati, vuoi di « clichés » americani, vuoi di « pretesti » canori, vuoi — soprattutto — di teatrino filmato, ecc.

« *Va da sè* — scrive a proposito il Chiarini — *che la commediola ripresa con la macchina cinematografica può ottimamente servirsi di attori teatrali. Ma il cinematografo, in questo caso, non ha nulla che vedere...* ». E gli attori teatrali possono essere, per soprappiù, all'altezza della commediola borghese.

Ai compilatori dell'antologia è stato sufficiente assunto l'aver posto criticamente il problema estetico e l'averlo risolto positivamente. Il Chiarini, inoltre, nella sua « Introduzione », traccia una sintesi del programma didattico seguito nel « Centro Sperimentale di Cinematografia », di cui è direttore e maestro; programma — metodo che risponde all'esigenze emerse dalla impostazione e dall'esame teorico e critico dell'arte interpretativa cinematografica, quali ho tentato di lumeggiare in questo scritto.

Gli attori cinematografici « veri », per l'ora — speriamo prossima — del « vero » cinematografo, in Italia, verranno, nella maggior parte di lì, dal « Centro »; perchè l'arte complessa dell'attore cinematografico ha bisogno di esperimentarsi e di completarsi in una fucina d'assaggio, con la pratica e la cooperazione di tutte le altre tecniche concorrenti alla formazione del film: regìa, ottica, scenotecnica, montaggio, ecc. « *...Si sa che l'arte e gli artisti* — conclude il Chiarini — *sono sempre fioriti quando si sono creati dei vivai o cenacoli o circoli o quello che si vuole che, se anche non si chiamavano scuole, tali, in fondo, erano e in esse i giovani hanno sempre molto imparato... Certo, la scuola non crea gli artisti; però li forma, crea il clima nel quale l'artista si può rivelare...* ».

Sì, gli artisti, soprattutto, sono sempre fioriti, quando la Provvidenza ha fatto sorgere dei maestri!

RODOLFO IACUZIO RISTORI

(Da *Lo Schermo*)

L'ATTORE E LE STAMPELLE

Le migliori realizzazioni del cinema muto avevano creato un genere di spettacolo, in cui l'espresisone era data dall'immagine di proiezione intera. In essa la figura umana era soltanto un elemento fra tanti, più o meno importante. Dopo l'avvento del film sonoro, l'onere della rappresentazione si concentrò in grandissima parte sulle spalle dell'attore, in quantochè era lui che presentava il dialogo. Man mano che il film risultava sempre meno l'opera di un regista creatore, l'interesse si concentrò maggiormente sul contributo dell'interprete. Fu sempre più sentita la necessità di trovare attori capaci di sorreggere uno spettacolo col loro fascino personale. Accanto all'« empirismo » del produttore cinematografico americano, che cerca di risolvere il problema girando intorno al mondo per trovare su qualche teatro di prosa o di varietà la grande scoperta per la stagione ventura, sorse in Europa l'idea della scuola cinematografica, ossia della sistematica produzione di attori. Questo nuovo ramo di pedagogia, nel trovare il suo sistema, incontrò parecchie difficoltà: prima di tutto, perchè anche il teatro stava ancora passando dall'addestramento puramente pratico all'istituzione di scuole drammatiche e poteva quindi aiutare soltanto minimamente con le proprie esperienze, ma specialmente perchè poco chiare e in continuo cambiamento erano le idee sul carattere e la funzione dell'attore cinematografico.

La serietà, con cui il Centro Sperimentale di Cinematografia, di Roma, affronta il delicato compito, è documentata dall'ultimo numero della rivista « Bianco e Nero », il quale, su duecento pagine, raccoglie un gruppo di significativi estratti di quanto hanno detto sull'arte della recitazione i più competenti attori, scrittori e filosofi, dal Settecento fino ad oggi. Si intende che dopo aver digerito le opinioni, diversissime fra loro, di una trentina di personalità competenti, al lettore gira un po' la testa e cerca di tirarne una conclusione, compito che del resto gli vien facilitato dai saggi riassuntivi dei compilatori Luigi Chiarini e Umberto Barbaro. Limitiamoci a dare l'una e l'altra delle osservazoni che ci ha suggerite la lettura dell'interessante volume.

Volendo addestrare attori, bisogna sapere su quali capacità, psichiche e fisiche, si basi l'opera dell'attore stesso e quale sia la sua funzione nello spettacolo. Le impressionanti contraddizioni che, sfogliando l'istruttiva antologia, incontriamo a questo proposito nel pensiero dei cervelli più acuti, si spiega, in parte, secondo noi, col fatto che i diversi scrittori, nei diversi secoli, adoperano gli stessi concetti con significati diversi. C'è un abisso, per. es., fra il significato che assume la parola « imitazione » nelle epoche di alta cultura, in cui è sottintesa senz'altro la trasfigurazione artistica della materia reale, e quella « imitazione » puramente meccanica, che fu possibile nella teoria e nella pratica dell'Ottocento. D'altra parte queste contraddizioni si spiegano anche da una terminologia psicologica troppo rudimentale. Di fronte alla « finzione », per es., creata dallo spettacolo nell'attore (e nello spettatore), tale psicologia primitiva — oggi superata dagli scienziati ma ancora viva nel pensiero comune — non vede che due possibilità estreme: o l'attore crede nella parte che interpreta, o non ci crede. Si ritiene, in conseguenza, di decidersi per l'uno o per l'altro di questi casi estremi, ed ecco che sorgono contrasti, apparenti e superflui.

Nel n. 44 di « Cinema », Mario Pannunzio afferma che l'attore, come il bambino che gioca, « crede sempre alle proprie finzioni ». Ora ci pare evidente che basta osservare un bambino per persuadersi che esso non crede affatto che quel suo pezzo di legno posto sul coperchio di una scatoletta sia veramente un pollo arrosto su un piatto, ma che esso tuttavia si comporta, con una intensità sbalorditiva, come se ci credesse. Il fenomeno psicologico è quindi molto più complesso, nel caso del bambino come in quello dell'attore.

Potrebbe sembrare, questa, una discussione puramente teorica, eppure è su questa base che si scatena la lotta fra due dottrine che conducono a sistemi didattici opposti: l'attore, per interpretare bene la sua parte, deve « vivere » il suo personaggio e cioè identificarsi con esso, oppure deve costruire, con mente fredda, tale personaggio, secondo le regole dell'arte, da osservazioni raccolte nella vita reale? Il razionalista Denis Diderot vorrebbe che l'attore fosse un'osservatore freddo e tranquillo della vita reale: « molta penetrazione e nessuna sensibilità ». Mentre Stanislawski, il grande regista russo, afferma che bisogna « lasciarsi prendere completamente dal dramma ». S'intende che i consigli del Diderot per la formazione del giovane attore sono contrari a quelli dello Stanislawski.

Ora, è sicuro che, citando un esempio di Dubus-Préville, un attore ubriaco non saprà interpretare la parte di un uomo ubriaco, ma è d'altra parte indiscutibile che l'attore freddo, sia pure bravissimo, non riesce a « prendere » il pubblico. La nostra esperienza di spettatori cinematografici ci insegna che il forte effetto suscitato da una Hepburn o da un Gary Cooper non nasce affatto in primo luogo dalle loro capacità interpretative, ma dalla loro semplice presenza, dal contatto intimo che il loro sguardo animato, l'umanità del loro viso e dei loro gesti, crea fra l'anima dell'attore e l'anima del pubblico. Si tratta di una specie di contagio provocato dall'intensa vitalità, dal caldo e sincero interesse per la sorte umana, espressa nell'immagine dell'attore; ed è soltanto su questa base che l'attore si può mettere a persuaderci con la sua interpretazione. Altrimenti anche la più

raffinata ed intelligente tecnica di recitazione rimarrà inefficace.

Stabilito ciò, si tratta di comprendere che da questa forte sostanza vitale scaturisce l'interpretazione con spontanea immediatezza, senza in tal modo rinunziare alla tecnica del lavoro artistico. Combattendo contro la « sensibilità » bisogna prima di tutto tener conto della pericolosa confusione che risulta dal non distinguere le emozioni (dell'amore, della collera, della tristezza) da quell'altra sensibilità che è senso di misura e di proporzione, fiuto per i fatti e motivi più caratteristici ed espressivi ecc. L'attore, come ogni artista, ha bisogno dell'uno e dell'altro. Non può rappresentare l'amore non soltanto senza averlo mai sentito, ma senza sentirlo nel momento dell'interpretazione; senonchè la nostra anima non è uno strumento talmente primitivo che sentir l'amore rappresentandolo significhi esserne colmo come alla presenza della donna amata. E la tecnica della rappreesntazione deve diventare quasi istintiva per essere utilizzabile: imparando a suonare il violino, si comincia col mettere deliberatamente le dita sulle corde e col muovere nel modo opportuno il braccio che aziona l'arco — e siamo nello stato « freddo » di Diderot — ma un grande violinista, durante il suo concerto, è del tutto ispirato dal brano musicale, di cui egli sente, emozionato, il contenuto: la tecnica è allora, se non del tutto dimenticata, almeno comandata completamente dall'espressione da raggiungersi. Lo stesso avviene facendo una poesia, dipingendo un quadro, interpretando una parte. In questo senso va intesa la ricetta del Riccoboni: « Scordare i quattro membri, e forse il quinto, che è la testa »; e se Eleonora Duse scrive: « Chi pretende insegnare l'arte — non ne capisce proprio nulla », è chiaro che per lei o il « mestiere » era un dono innato oppure cosa talmente secondaria in confronto ai veri e propri compiti artistici che non se ne ricordava nemmeno.

Insegnare l'arte! Sono senz'altro preziosi l'insegnamento della dizione basato oggi sui principi scientifici della fonetica, e l'« emancipazione del corpo » dovuta alla ginnastica e alla danza moderna, iniziate da Jacques Dalcroze. Ma esiste un insegnamento anche per la parte artistica? Francesco De Sanctis dichiarandosi contro il « dolore tipo, l'amore tipo, il padre tipo », ecc., va certamente troppo oltre se non ammette altro che manifestazione individuale. È appunto l'elemento tipico nelle emozioni, nei caratteri e nei personaggi, che rende possibile l'arte. Perciò le tradizionali norme riguardanti il miglior modo di esprimere lo sdegno o di rappresentare un re non ci sembrano trascurabili per l'allievo anche se, adoperate sul palcoscenico da un attore che non sa superarle, risultano vuote e ridicole. Ma per il resto crediamo che, nell'insegnamento dell'arte, non troppo si possa basarsi sulle regole e le ricette generali. L'insegnamento più prezioso viene dalle correzioni che il maestro applica al lavoro dell'allievo e che, sebbene non sempre espressamente giustificate da norme generali, servono a sviluppare la sensibilità del novizio.

Ma a quale fine bisogna addestrare l'attore cinematografico? Qual'è la sua funzione nel film? C'è chi afferma che la parte dell'attore nel film sia molto più importante e creativa che nel teatro: mentre l'attore teatrale non è che interprete della parola poetica, quello cinematografico dovrebbe da solo sostituire o largamente integrare il dialogo e dare vita agli accenni approssimativi fissati nella sceneggiatura. Ci sembra utile di affermare a questo proposito che l'attore in sè non è uno strumento abbastanza ricco per creare un'opera d'arte. I mezzi dell'attore sono limitatissimi. Non è affatto vero che « non vi è un solo pensiero che non abbia il suo gesto corrispondente ed il suo tono » (Dubus-Préville); ma essendo il corpo umano un oggetto fisico, può esprimere soltanto quei fatti psichici che corrispondono a dati fisici: la sorpresa si può interpretare spalancando gli occhi perchè corrisponde alla reazione di chi apre gli occhi per vedere meglio. Si tratta dei fatti psicologici elementari, la cui espressione mimica può essere data, dal grande attore, nel modo più originale e sviluppata fino a raffinatissime sfumature, ma

la portata del mezzo rimane sempre quella. Perciò l'arte dell'attore deve completarsi con un altro mezzo. La soluzione trovata dal teatro è quella di far la mimica interprete di un dialogo. Il grande attore (e il grande regista) teatrale che, nell'istintiva voglia di rendere sovrana e indipendente la propria arte, si serve di commedie scadenti per poter recitare quasi « su canovaccio », potrà produrre spettacoli commoventi ed originalissimi, ma non darà mai con le sole esibizioni del suo corpo e delle sue intonazioni di voce la sostanza sufficiente per una vera opera d'arte.

L'altra soluzione è quella del cinema muto. In esso la recitazione dell'attore era completata dai ricchi valori espressivi dell'azione, del montaggio, dell'inquadratura, dell'illuminazione e via dicendo. Le teorie del Pudovchin saranno superate, ma per una ragione che gli fa onore, e cioè perchè è superata l'arte cinematografica. Riducendo l'attore a un elemento passivo da animarsi mediante i mezzi specifici del cinema, Pudovchin traeva l'estrema conseguenza dal fatto che l'attore in sè non è un completo strumento d'arte.

Ma il povero attore di film sonoro, come deve fare? A favore dell'azione visiva, il dialogo è ridotto a miseri rudimenti. A favore del dialogo, l'azione visiva è ridotta ad una presentazione di attori davanti a sfondi variabili. Nè l'uno nè l'altro dei due mezzi è abbastanza sfruttato per poter completare, in maniera sufficiente, la recitazione. Anzi è proprio nell'apparizione dell'attore vivo che fidano i due mezzi per salvare lo spettacolo.

Di conseguenza, il cinema sonoro sviluppa un tipo di attore ibrbido: dalla recitazione troppo prolissa per saper presentare, sobriamente, un dialogo; dalla mimica troppo limitata a semplice accompagnamento di parole per poter sostenere una scena muta. E siccome non torneremo al cinema muto l'attore troverà terra solida soltanto quando l'immagine animata, trasferita sullo schermo dell'apparecchio di televisione, sarà arrivata alla mèta a cui si sta avvicinando: al teatro.

(Da *Cinema*) RUDOLF ARNHEIM

DIALOGO INGENUO SULL'ATTORE CINEMATOGRAFICO

PRIMO INTERLOCUTORE. — Avete letto l'antologia critica dedicata da « Bianco e Nero » all'attore? Che cosa pensate della Introduzione scritta dal nostro amico Luigi Chiarini?

SECONDO INTERLOCUTORE. — Le idee di Chiarini sono ottime, e l'antologia è preziosa. Ho letto il « Capitolo » in versi di Luigi Riccoboni, primo amoroso della « Comédie Italienne »; ho riletto il Paradosso di Diderot e i pensieri di Préville, l'attore che suggerì a Goldoni il « Burbero benefico »: insomma, ho rinverdito la mia cultura, ho fatto provvista di nuove informazioni. Da Antonio Morrocchesi alle « Riflessioni » di Talma, da Tommaso Salvini a Rasi, dalla Duse a Marinetti, da Bragaglia a Lucio D'Ambra...

PRIMO. — Vi ingannate: l'opinione di Lucio D'Ambra non c'è...

SECONDO. — ...il « panorama » è attraente e conchiuso. Giudico l'antologia un testo necessario.

PRIMO. — Si tratta di teorie sulla recitazione teatrale: adesso, il lettore può meglio intendere questa limpida e conclamata verità: il cinema è un'altra cosa.

SECONDO. — D'accordo. Per esempio, la recitazione cinematografica è creazione...

PRIMO. — ...mentre il lavoro dell'attore teatrale è creativo « per una minima parte ». Parole di Chiarini, dalle quali dissento in umiltà, non in superbia. Fra gli scritti dell'antologia sull'attore cinematografico, lo studio di Chiarini è un invito più sollecitante: vogliamo limitare alle pagine dell'amico il nostro colloquio?

SECONDO. — Volentieri.

PRIMO. — Perdonate la mia pochezza, e, vi prego, correggetemi. Leggiamo insieme. Chiarini dichiara: « All'attore cinematografico conviene ridare, al di fuori di ogni sciocco divismo, tutta la sua importanza di artista creatore ». È la teoria di Umberto Barbaro. « La prima e principale differenza fra il lavoro dell'attore teatrale e quello

dell'attore cinematografico è data dalla seguente considerazione: l'attore teatrale ha innanzi a sè un'opera d'arte completamente perfetta e conchiusa. Infatti, i personaggi delle tragedie di Eschilo o di Sofocle o di Shakespeare vivono e sono perfetti anche al di fuori dello spettacolo, cioè della interpretazione che ne possono dare gli attori. Questa interpretazione è un fatto artistico nuovo che si aggiunge al primo, ma che non è necessario. L'attore teatrale, dunque, a giusta ragione è considerato un interprete: esso, sotto un certo aspetto, può essere paragonato al pianista che esegue, poniamo, una fuga di Bach. L'opera del grande musicista è là, conchiusa in se stessa e definita, l'esecutore non è altro che un interprete fra il musicista e il pubblico, cioè fa filtrare l'arte di Bach attraverso la sua personalità, e la prospetta al pubblico. Non diversamente l'attore teatrale: l'Amleto è Amleto. E ognuno di noi che sia in grado di leggere ha di fronte questo personaggio nella sua pienezza. L'attore si frappone tra Shakespeare e noi, e ci fa vedere il personaggio così come esso attore lo concepisce leggendo Shakespeare: egli è, dunque, un interprete ».

Secondo. — Vero.

Primo. — Invece, continua Chiarini, « l'attore cinematografico non ha a sua disposizione un'opera d'arte conchiusa, un personaggio perfettamente definito. La sceneggiatura non è il film. La sceneggiatura contiene una indicazione, delle soluzioni tecniche per la ripresa. L'attore cinematografico interviene in una fase che è, appunto, di creazione e non di interpretazione, ed egli sulla sceneggiatura e sotto la direzione del regista dovrà contribuire a creare il personaggio. Pertanto la sua personalità deve essere più spiccata, e la sua fantasia sottoposta a un lavoro maggiore di quello che non sia la fantasia dell'attore teatrale. L'attore cinematografico non è, dunque, soltanto un interprete, ma un creatore. Spesso, il personaggio viene fuori, in gran parte, esclusivamente dalla sua fantasia, e mentre un lavoro teatrale interpretato da attori diversi rimane fondamentalmente la stessa cosa, un lavoro cinematografico con differenti attori diventa una cosa assolutamente diversa. Basti pensare, per esempio, al *Fu Mattia Pascal* di L'Herbier e a quello di Chenal ».

Secondo. — Vero.

Primo. — Di qui due tecniche, due diversi linguaggi, illustrati da Chiarini. Il teatro è verbo, il cinema è immagine. « Un attore di teatro che, dinanzi al cadavere della madre, ripete due o tre volte « Mamma », dà principalmente il senso del suo dolore nella intonazione della parola: un attore di cinematografo la significazione la dovrà dare principalmente con il primo piano della maschera ». Fra le due tecniche un solo punto in comune: l'attore cinematografico non dovrà mai sostituirsi al personaggio, non dovrà mai *vivere* la sua parte; come l'attore teatrale, l'attore di cinematografo « deve recitare piuttosto con il cervello sveglio che con il cuore in mano ».

Secondo. — Questo è il « Paradosso dell'attor comico » di Diderot.

Primo. — Appunto. « È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori; è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi. Le lacrime dell'attore scendono dal cervello; quelle dell'uomo sensibile salgono dal cuore. Le forti passioni sono quasi sempre soggette a smorfie che l'artista senza gusto copia servilmente, ma che il grande artista evita. Riflettete un momento su ciò che in teatro si chiama *esser vero*. Significa mostrare le cose come sono in natura? Il vero, in questo senso, non sarebbe che il comune. Portate in teatro il vostro tono familiare, la vostra espressione semplice, il vostro portamento alla buona, il vostro gesto naturale, e vedrete come apparirete povero e debole. Avrete un bel versare lacrime, sarete ridicolo, si riderà ». Il « Paradosso » è vecchio, esso, ormai, mi è insopportabile; d'altra parte, l'attore che *sente* è una invenzione degli spettatori candidi. Gli attori fingono sempre, attenti non alla battuta, ma al viso pensieroso

di Simoni o al successo del compagno. Talvolta giocano. « Facciamo la burletta », si dice in gergo di palcoscenico: l'attore, cioè, recitando, bada, a divertirsi. Vi sono interpreti che ignorano il significato e gli sviluppi dell'opera rappresentata; ma conchiuso l'atto, e chiamati alla ribalta, questi interpreti recitano la commedia della partecipazione sentimentale alle angosce del personaggio. È una gherminella a scopo di applauso. La teoria della recitazione aderente al dramma del personaggio è negata dalla pratica, dalla stessa natura del commediante. Tutto è falso, alla ribalta, tutto è imbroglio: la scena tramuta la verità in menzogna. Le donne brutte sembrano belle, il modesto borghese Vittorio de Sica diventa un amatore fatale. Diderot ha ragione, debbo convenire. « La prima volta che io vidi M.lle Clairon in casa sua esclamai: Ah, signorina, vi credevo più alta di tutta la testa ». O amico, non salite mai in palcoscenico per vedere l'attrice, amata, in segreto, dalla platea. Il naso dell'adorabile signorina S. è orribile. Ma torniamo a Chiarini. Io credo l'attore teatrale un creatore.

Secondo. — Perchè?

Primo. — Parlo dell'attore italiano, questo mirabile, estrosissimo attore, erede della commedia all'improvviso, italianissima e raggiante. Commedia all'improvviso: cioè concercata nel « soggetto », nelle « tirate », nelle « uscite », nelle « chiuse », ma affidata alla fantasia inventiva dei commedianti. L'attore, come interprete, è quasi sempre mediocre: per me, il vero, poeta fa l'attore mediocre. Lasciamo la polemica sulla interpretazione intesa come fatto possibile o impossibile, come integrazione necessaria o arbitraria, fatale o impura; io dico che la grande poesia drammatica non sopporta l'interprete, sempre inferiore al poeta, non sopporta il fedele — o infedele — traduttore scenico. Pensate a Shakespeare e, se vi garba, a certo Goldoni di oggi. Ma osservate l'attore alle prese con una commedia qualunque, con un pretesto di Adami o con una farsa di Morucchio: guardate l'attore costruire, inventare, su un dialogo sgangherato e generico, in un'opera senza caratteri: vi accorgerete che l'attore è un creatore: il personaggio, inesistente alla lettura, sorge sulla scena, singolare e definito. Vi sono stati e vi sono grandi attori senza repertorio, e vi è un formidabile repertorio senza interpreti. Ripeto, con Diderot, che l'attore non deve *vivere* l'opera, ma l'affermazione non esclude l'attore figlio del tempo, l'attore vincolato alla vita, allo spirito, alla morale di un'epoca. È l'uomo o la natura dell'attore — la seconda natura — che, in questo caso, si accampa? Non so. So questo: a parte il mestiere più o meno valido, più o meno suggestivo, l'attore, espressione del tempo, sollecita la nascita di una letteratura drammatica. Le commedie, con buona pace di Diderot, sono fatte per gli attori; non sono gli attori fatti per le commedie. Goldoni lavorava sulla possibilità dei suoi comici. Goldoni *vedeva* sempre i suoi interpreti.

Secondo. — Anche l'attore cinematografico, in ogni modo, è un creatore. Ed è pacifico — avverte Chiarini — « che i Paesi dotati di una cinematografia efficiente sono quelli che più dispongono di bravi attori ».

Primo. — Possiamo aggiungere: e di bravi registi: Non vi è attore senza regista. Ma fatevi coraggio, o amico: l'attore cinematografico non esiste. Esiste il regista: il regista è il solo autore, il solo creatore della pellicola.

Secondo. — Siete ostinato, tutti, oggi, vi dànno torto.

Primo. — L'esempio del *Fu Mattia Pascal,* l'esempio raccomandato da Chiarini, è, a mio avviso, uno sbaglio. Una cosa è il libretto dell'opera, e una cosa l'opera. E l'attore non fa la musica. L'attore è un volto, e il regista è un autore che scrive la pellicola, un autore che costruisce e definisce i personaggi. Egli dà ai personaggi — i suoi personaggi — quel volto; e l'attore diventa, come sulla pagina, il personaggio di una commedia o di un romanzo. Il personaggio si chiama Spencer Tracy o Gary Cooper o Greta Garbo: l'attore, anche l'attore più significativo, più prepotente, è un

personaggio creato dal regista, il quale, fatto suo il soggetto di un'altro, inventa un'opera, e la scrive sulla celluloide. Spesso si dice al regista: «Ecco un attore, dirigetelo»; si dovrebbe dire: «Ecco un personaggio, inventate». E il regista *scriverà* su misura non per l'interprete, ma per un personaggio che ha trovato il suo autore.

SECONDO. — Il personaggio, tuttavia, è già fatto, esso ha già il volto — come voi affermate — e quel volto è il carattere.

PRIMO. — Adesso, bisogna che il personaggio viva; ed è il regista che deve fabbricare la vita. Insomma, la pellicola che noi vediamo è una commedia in cerca di interpreti; noi crediamo di vedere una pellicola; in verità, leggiamo una commedia. Spencer Tracy, in *Furia*, è un personaggio che Gary Cooper potrebbe interpretare; Marlene è una figura scespiriana che nessuna attrice può esprimere.

SECONDO. — Chi è lo Shakespeare di Marlene? Sternberg o Lubitsch? O amico, voi scriverete, un giorno, il «Paradosso dell'attore cinematografico».

PRIMO. — Forse.

E. FERDINANDO PALMIERI

(Da *Il Resto del Carlino*)

L'ATTORE

«Bianco e Nero», la rivista del Centro Sperimentale, dedica un corposo numero doppio a un saggio d'antologia critica sull'attore, a cura di Barbaro e Chiarini. È il primo d'una nuova serie che «Bianco e Nero» intende allineare, omaggio ai principali problemi del cinema, dall'estetica alla tecnica; e nell'inflazione della cosidetta «varietà» cinematografica, gambette e spalle ignude, è almeno confortante incontrarsi con una sfilata di nomi che vanno da Diderot a Engel, da Talma a Von Kleist, da Hegel a De Sanctis, dalla Duse a Stanislawsky, da Pudovchin a Balàzs: presenti con brani notissimi o meno noti delle loro opere e delle loro confidenze, e ordinati in modo da dare una sommaria rapida visione dell'evoluzione del pensiero in questo campo.

Misconosciuta, e per parecchio tempo, o addirittura negata la cosidetta arte dell'attore, fu Diderot («Paradosso dell'attor comico») fra i primi a trasferire quel problema su un piano estetico. Razionalista e enciclopedista, abbondano in lui le contraddizioni palmari, civetterie appunto paradossali; ma da lui comincia l'enunciazione di quel problema che doveva essere fondamentale per l'interprete scenico: deve essere l'attore un uomo di enorme sensibilità, capace di *vivere* suggestionandosi, la vita intima del suo personaggio; o non deve invece, alleata a quella sensibilità una intelligenza non meno enorme, riprodurre a freddo passioni e sentimenti che non lo scuotono affatto? Sono i due poli sui quali ogni discussione del genere verterà poi, fino ai nostri giorni; insinuandosi tratto tratto quell'altra discussione ben più fondamentale (è o non è un'arte, quella dell'attore; chi considera infatti l'interprete come un critico, o un traduttore, e via dicendo) e che in questa antologia sarebbe forse stato bene ospitare con maggior larghezza, magari rinunciando alla collaborazione d'un Catelain.

Se Diderot afferma «Mi occorre nell'attore uno spettatore freddo e tranquillo, gli richiedo della penetrazione e nessuna sensibilità», Maudit-Larive sostiene «l'arte di essere veramente tragico dipende solo dalle emozioni dell'animo; è un talento d'ispirazione... che esige una sensibilità squisita.. Quando il cuore parla, il petto, la testa e tutte le fibre dell'organismo gli sono subordinate...». Cuore, petto, cervello: in quanti scritti di pseudo-critica queste parole dovranno poi ricorrere, con alleanze e antitesi più o meno... anatomiche, in una sfilata dove anche l'«ispirazione» la fa da padrona che nulla possiede? E se un Diderot, per amor di polemica, giunge recisamente ad affermare: «È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori; ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi», affermazioni soltanto in parte e in apparenza paradossali, e comunque impressionanti per l'epoca nella quale vengono espresse, si pen-

si al grano di saggezza contenuto in uno dei « Capitoli » di Luigi Riccoboni, primo amoroso a Parigi della Comédie Italienne ai primi del settecento, assertore di dilettantesche pseudo-teorie sulla sua arte; e, ciò malgrado, eccolo trarre da quella stessa arte un succo d'esperienza vitale con tre brutti, chiarissimi versi:

Per farti umano però non vorrei
Che tanto discendessi da quel grado
Che più basso ti fessi che non sei.

Attenzione, quindi, all'attore che appare tra le ali rialzate del velario a ringraziare: pallido, affranto, barcollante, come a dirvi: per voi, soltanto per voi, mi sono svenato. Quello non è un attore che ringrazia: quello è un attore che, come appendice, ancora vuol recitare la parte dell'attore affranto, svenato; e con un ultimo sforzo supremo viene a ringraziarvi, prima d'esalare, si direbbe, il suo penultimo respiro. Dice giustamente Chiarini: « L'attore che piange lacrime vere sulla scena, o che deve essere portato a casa in ambulanza dopo la rappresentazione, non è un artista, ma, tutt'al più, un isterico »; e da chi dirige una scuola che è anche di recitazione, come il Centro Sperimentale, non dispiace udir porre una distinzione assai netta fra il sentimento teoreticamente inteso e i sentimenti come sono indicati da un empirico psicologismo.

Una chiaroveggente e serena equidistanza tanto da una pura, gelida razionalità, quanto dalle ventate romanticheggianti del cosidetto « temperamento » abbandonato a sè stesso: questa è la posizione assunta dai migliori, la sola che ha contato e conti alla ribalta. E dinanzi all'obbiettivo e al microfono? *L'attore cinematografico vede centuplicate le sue difficoltà.* Il personaggio che ha da interpretare è tutto nella sceneggiatura: ma la sceneggiatura è il « libretto » sul quale il regista vivrà le sue variazioni. L'attore cinematografico non ha un « testo » da meditare, studiare e ristudiare: ha una trama, una serie d'indicazioni, una serie di battute che acquistano il loro significato e il loro sapore magari da una trovata puramente visiva, puramente cinematografica, che le accompagna. E tutto ciò viene poi frantumato, nell'effettiva interpretazione, in seicento, ottocento, mille istanti che sono le inquadrature d'un film; e quegli istanti si susseguono, durante le riprese, con l'ordine che le esigenze di studio e di produzione impongono, e che non sono mai quelle di una logica concatenazione assoluta. Di qui la necessità, per l'attore cinematografico, di una disciplina tanto più dura in quanto prelude alla sua effettiva libertà di espressione; e per questa varrà pur sempre, ciò che ebbe ad affermare il De Sanctis: « Giudicando un personaggio e la sua rappresentazione non si deve pensare nè alla vita nè ad altri personaggi: c'è una sola pietra di paragone, ed è il personaggio stesso ». Quanti attori, quanti critici, potrebbero serenamente affermare di non avere ad altro badato, dinanzi a un'interpretazione da creare o da giudicare?

m. g.

(Da *La Stampa*)

Teorie sull'attore

Il numero doppio di « Bianco e Nero » è una antologia critica sull'attore, curata da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, e nella quale sono raccolti brani di autori antichi e moderni sulla tecnica teatrale e sull'arte della recitazione. È una scelta molto larga e molto imparziale, che va da Diderot e da Larive a Pudovchin e Béla Bálàzs, passando, in una vera « cavalcata » di teorie sceniche, attraverso Morrocchesi, Hegel, von Kleist, De Sanctis, Darwin, Luigi Rasi, Stanislavski, Appia, la Duse, Bragaglia, ecc. È una lettura straordinariamente istruttiva e confesso, per quanto questo incontri in me molte resistenze anteriori, che, se c'è una conclusione alla fine, è che non esiste nessuna differenza essenziale tra la tecnica dell'attore teatrale e la tecnica dell'attore cinematografico. Ne sono mortificatissimo ma è così. In un eccellente saggio introduttivo, premesso al volume, Luigi Chiarini traccia un parallelo tra le due recitazioni, per dimostrare che si basano su due criteri assolutamente diversi. In realtà, appena si viene ai testi, sono pochi i precetti di que-

sti trattisti teatrali che non si possono applicare con pochi ritocchi di carattere pratico, anche agli attori dello schermo. Ogni gesto dell'attore cinematografico, dice Chiarini, « non può essere vago, ma deve essere preciso ». È l'opinione del vecchio Morrocchesi quando condanna gli « arzigogoli gestuali », e prescrive di « conoscere il valore delle espressioni e renderle giuste e chiare all'uditore ». Ma l'attore cinematografico, avverte Chiarini, deve tenere la sua recitazione « in tono minore », in modo che non disturbi la parte visiva. E che altro vuole il goldoniano Préville, il quale supplica i suoi attori di non forzare la voce, di « non darle altro che la portata deve avere », di « ascoltarsi scrupolosamente parlando? » Ma — parla sempre Chiarini — l'attore cinematografico « deve aver creato vivo il personaggio nella sua fantasia, ... esserne talmente padrone da poter rappresentare staccati, e senza una logica successiva, i momenti diversi del personaggio stesso ». E forse l'attore teatrale no? Egli « deve formarsi una chiara idea e precisa non tanto dei vari componenti drammatici, quanto dei singoli personaggi che lo costituiscono » (Franceschi). « Alla figura adatta l'attore deve unire lo spirito di discussione e di analisi. Bisogna che la sua memoria abbracci d'un sol tratto tutto ciò ch'egli deve dire » (Préville). « Un attore della nostra scuola deve lavorare più di qualsiasi altro, sia per abituare il suo spirito a creare la vita della parte, sia per riprodurre con esattezza le emozioni suscitate dal processo creativo » (Stanislawski). Nemmeno è giusto attribuire al solo attore cinematografico il privilegio di essere « non soltanto un interprete, ma un creatore », se Diderot e Hegel riconoscevano addirittura al grande attore teatrale la qualifica del genio!

FILIPPO SACCHI

(Dal *Corriere della Sera*)

IL PROBLEMA DELL'ATTORE

Da qualche tempo il problema dell'attore cinematografico è vivo di accese polemiche, in rapporto sopratutto con l'altro problema dell'attore di teatro, che si considera, artista ben diverso, per funzione, caratteri e modi, da quello del cinema.

A tanto fervore di discussioni indubbiamente ha dato buona esca un saggio di antologia sull'attore, uscito alcune settimane fa, nelle edizioni di « Bianco e Nero », a cura di Luigi Chiarini e di Umberto Barbaro.

I due autori non hanno bisogno di presentazione: la loro disinteressata attività a favore di una cultura cinematografica italiana ha recato a più riprese frutti notevoli. Ed anche ora essi hanno saputo dare un accento di attualità e di verità ad una questione, sempre rimasta latente e malintesa.

A noi basta qui accennare brevemente ad alcuni spunti, circa l'arte e la essenza dell'attore dello schermo, rimandando un più attento lettore alla antologia, che si è pubblicata e che è veramente utile per chiunque voglia considerare il cinema come un fattore non trascurabile di godimento spirituale. A noi importa sopratutto mettere in rilievo la teoria dell'attore inteso come un creatore del film, teoria che i due scrittori sostengono con una larghezza di vedute e di citazioni non comuni in simile campo.

L'attore cinematografico, di fatto, non ha una personalità distinta nel film, ma è condizionato dal film stesso. Egli ha la sua grafia, che è la grafia del film, ha il suo stile, che è lo stile del film, ha la sua figura che, è determinata dal carattere del film. Dal primo piano al campo lungo, l'attore ha modo di essere tutto e nulla, di avere un volto, un occhio, e di essere invece un punto, immergendosi nella sostanza visiva di un quadro amplissimo, di passare insomma dalla unità, individuo e persona, al segno, al simbolo.

Ora a tanto non arriva l'attore di teatro, che è sempre persona, e per quanto stilizzato ha sempre un corpo, un tessuto di nervi e di carne, il suo corpo un'anima, la sua anima. Arriva invece l'attore di cinema, che è un'ombra, essenza visiva e sonora, la cui voce si stacca dal corpo e vagola sullo schermo nel tempo e nello spazio, e fa parte a sè, una ombra che si fa a pezzetti, una mano quà, un piede là, il mento sopra e i capelli sopra.

Un rovesciamento strepitoso della sua figura, l'impossibile nel possibile, il magico nel reale, perchè esso attore nulla ha più della sua carnalità. Egli è il film stesso. Entro le spire della celluloide l'attore senza scampo muore come individuo per rinascere come film. Non esiste bravo attore e brutto film: e mentre un attore maldestro rovina un film; un film malfatto danneggia un attore. Donde ne deriva uno stile di recitazione ben diverso da quello teatrale: uno stile particolare fatto di accenni, e di allusioni, di mimica specialissima e contingente, di dizione subordinata alle esigenze della colonna sonora e alla nuova poetica della parola, di movimenti proporzionati alla veste fotografica del film.

L'attore visto di profilo, la sua voce fuori campo, il montaggio a spicchi della sua persona sono elementi che caratterizzano la recitazione cinematografica. E accanto a ciò e oltre a ciò la inquadratura, la illuminazione, i trucchi, ne sottolineano i segni. All'opera esterna di controllo e trasfigurazione del film nei riguardi dell'attore si aggiunge poi l'opera interna dell'attore stesso, il quale indubbiamente non si pone come oggetto davanti alla macchina da presa ma come elemento concorrente, fattore umano, alla realizzazione del film. Essere raziocinante, capace di determinate espressioni, del riso e del pianto, dell'amore e dell'ira, d'ogni sentimento, nel suo complesso mimico e gesticolante.

Greta Garbo, Caterina Hepburn, Jean Crawford ed altre attrici celebri hanno un materiale plastico e figurativo loro proprio; ciascuna si esprime con trasporti diversi con diverso accento e con diversa mimica; e di là da ogni esteriore diversità l'impulso intimo e spirituale non è lo stesso per ciascuna di loro, ma varia a seconda della loro arte. E fra gli attori Paul Muni, Leslie Howard, Spencer Tracy hanno maschere e portamento e spirito di recitazione, che si differenziano ad ogni gesto, ad ogni battuta, con singolare evidenza. Dive e divi, i fiori del male del cinema, hanno illustrato i capitoli della storia del cinematografo della loro dinamicità visiva, creando un mondo cartolinaceo di belle donne da una parte e di maschie figure dall'altra, che, per quanto frivole e vacue, non si può trascurare come fatto.

Il fenomeno del divismo è vivo e vitale, ancora oggi, e trionfa sugli schermi di tutti i paesi con prepotente facilità. Ed è da chiedersi se ciò non corrisponda, secondo una prospettiva esagerata ad una reale necessità dello spettacolo cinematografico. È il film in altre parole, che esige le apparenze degli attori a detrimento d'ogni altro fattore espressivo della messinscena o sono desideri di un pubblico di cattivo gusto, che impongono la esaltazione figurativa degli attori?

La risposta, dopo quanto si è detto, è facile. Il divismo è un difetto di armonia, di struttura e di funzione. Ma l'attore è necessario al film; quell'attore, che, paradossalmente, non ignori che esiste anche un film senza attori, il genere documentario, e che quindi si ponga dei limiti espressivi nel film a soggetto e a trama, potenziando la sua comunicativa con un perfetto equilibrio funzionale nel vivo dell'opera cinematografica e con piena aderenza alle forme del nuovo linguaggio.

L'antologia sull'attore di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini risponde con chiarezza a simili quesiti; mette un punto fermo a tante discussioni e ne apre delle nuove. E si documenta del parere di illustri teorici del teatro e del cinema, rilevando, mediante opportuni accostamenti, le discordi sentenze e le ancor più discordi deduzioni, e danno in mano al lettore, con un capitolo introduttivo e uno conclusivo il filo di Arianna per muoversi con sicurezza nel labirinto delle teorie e delle opinioni.

Gio. P.

(Dal *Giornale di Genova*)

Un'antologia critica

Troppo poco si studia in Italia, e male, se si pensa che un volume sull'« Attore » pubblicato nelle edizioni di « Bianco e Nero » per cura di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro debba correre il rischio di passare inosservato. Tutti hanno l'aria d'interessar-

si al teatro, ciascuno vuole dire la sua, ma il difetto più comune alla maggioranza degli uomini è sempre l'approssimazione... Sviscerare un problema spesso vuol dire risolverlo; ma chi studia? Chi esamina? Chi suggerisce? Pochi: i pochi illusi che hanno fede (ahi! ahi!) nella immortalità del teatro. Gli altri — i negatori, gli scettici — parlano di crisi, imprecano alla crisi, ma non si scomodano neanche a starnutare per non farsi augurare felicità, il che li obbligherebbe a ringraziare.

Si parla della necessità di tirare indietro gli attori dal cinematografo e di ricostituire le compagnie? Macchè! Gli attori seguitano a starsene nei teatri di posa perchè — dicono — hanno i contratti da rispettare. Oh! Se i contratti dovessero scadere oggi stesso si farebbero in quattro per rinnovarli. Si ha un bell'avvertirli che nei film, anche se sono ottimi attori, recitano male. Si ha un bel dire che non è dagli attori di teatro che la cinematografia può sperare nell'avvenire. Niente. Le cattive figure a cui si espongono non servono a niente. L'attore crede di recitare bene. Tuttavia questo accade loro spesso nei teatri di prosa, ma al cinematografo mai. Quando si dice che i grandi attori americani sono arrivati al cinematografo dalla strada, essi credono che basta fare una passeggiata per il Corso; fermarsi dinanzi ad Aragno e scambiare quattro chiacchiere sotto la Piramide di Caio Cestio prima di recarsi a Cinecittà voglia significare proprio questo: venire dalla strada...

È per riposarsi dalle troppe delusioni che chi ama il teatro apre il « Saggio di antologia critica » di Chiarini e Barbaro per trovarsi tra gente viva e appassionata delle cose che ci stanno a cuore, perchè le ama, le discute. Questa antologia è consolatrice perchè è una fonte doviziosa di osservazioni sagge e di studi appassionati. Basterebbe dire a quegli attori che dal teatro sono passati al cinematografo (e che domani ripasseranno al teatro): — Sentite, cari, Voi credete che sia la stessa cosa? Ebbene, no. Perchè « in teatro la parte visiva ha valore secondario, mentre l'attore cinematografico, per l'eccellenza del visivo sul parlato, ha una gamma più limitata ». Basterebbe questa osservazione di Chiarini per metterli sulla via giusta.

Ah dunque è così, caro Chiarini? « L'attore di teatro può recitare al cinematografo a condizione che s'impossessi della tecnica cinematografica »? Ma certo! Solo vorrei fare un giro con te, nei teatri di posa per vedere quanti sono quelli che hanno appreso questa tecnica. Due, o tre, o quattro, compresi i giovani che non hanno quasi mai, o molto poco, recitata una commedia... Ma sì, miei cari amici — voglio dire Chiarini e Barbaro — voi avrete questa soddisfazione: che per qualsiasi cosa uno abbia da obbiettare o da affermare sul teatro o sul cinema, riguardante l'attore, voi l'avete già detto, avendo già nel vostro libro prospettato tutti i problemi... Questo perchè voi studiate sul serio e amate il teatro e il cinematografo. Ma in quanti siamo? Quand'è che cominciamo a contarci sulle dita?

Peccato che il teatro abbia bisogno della passione di tutti, per risorgere!

ANTONELLI

(Dal *Giornale d'Italia*)

LA RECITAZIONE

Pare che sia all'ordine del giorno il tema « attori ». Infatti l'organo relatore didattico della nuova scuola italiana che si propone di dare alla nostra cinematografia registi, attori e tecnici un po' meno « sbuccioni » degli attuali, ci presenta una esauriente scelta di pareri di personalità antiche e recenti sul valore artistico, creativo-interpretativo, ed anche sul metodo pratico della recitazione in teatro e sullo schermo, a cui fa riscontro sul quindicinale di Luciano de Feo il suo « editoriale » e un interessante articolo di Mario Pannunzio: « Gli attori e gli esteti ».

Chiarini e Barbaro, i compilatori del « saggio di antologia critica sull'attore » rispettivamente direttore e insegnante di regìa del « Centro », hanno impostato il problema dell'attore cinematografico su quello dell'attore teatrale, dimostrando come per l'uno e per l'altro non si possa parlare che

di un unico fattore, il fattore creazione del personaggio, anche se praticamente con mezzi e quindi con tecniche diverse, ma con un fondo comune ad entrambi che è l'attività intellettuale e sentimentale dello spirito.

A questo scopo ci hanno offerto le pagine che l'attore teatrale ha fatto vergare a penne famose come quelle di Diderot, Hegel, De Sanctis, e si son riservati di far essi le considerazioni in rapporto a questa figura creata dal nostro secolo, nella generalità dei casi abbassata terra terra, ma pure in certi altri non scevra di una certa coscienza artistica nè di un qualche tentativo di nobilitazione, come è quella dell'attore cinematografico. E del resto, come quest'opera dimostra, l'attore cinematografico è suscettibile in avvenire — con la rinascita spirituale che ci auguriamo nel cinema, e che sarà pressochè inevitabile dato che sta per uscire dallo stadio di una primitiva empiricità — di una valutazione artistica e di una posizione tra le attività dell'uomo che assumerà una imprescindibile importanza.

Così, in attesa di tale epoca migliore, persone che non amano il cinema solo come svago o come lucro, e che fortunatamente hanno una ingerenza, anzi un compito, nella cinematografia italiana, cercando di definire le idee estetiche e gli indirizzi pratici a cui informare questa figura del nuovo attore.

Il lavoro di raccolta si suddivide nell'opera, con criteri storici e dello sviluppo successivo assunto dal problema trattato nel modo seguente: 1° « Classici e neoclassici » (idee sul teatro e sull'arte dell'attore di scrittori e artisti dell'ultimo 700, l'epoca in cui il teatro, con la sua diffusione crescente, cominciava a fondere l'opera realizzata ad uso e consumo dei letterati con la concreta rappresentazione scenica, ancora nelle sue forme primitive e disorganizzate). 2° « Romantici » (notevole il saggio in cui il De Sanctis valorizza il personaggio, che l'attore rende, come creazione artistica a sè stante). 3° « Dal positivismo allo psicologismo » (l'evoluzione che si compie dalla concezione classica e idealistica dell'opera teatrale, ad una borghese, e sempre più vicina alla vita quotidiana, anche se più vera e più completa, in quanto tien conto dei fattori psicologici). 4° « Avanguardisti » (le moderne concezioni ardite e impressionistiche, del teatro).

* * *

Non manca di interesse per la nostra questione — lo studio di Raffaello Maggi, se non erro insegnante all'Università Cattolica: « La costituzione degli attori dello schermo ». E con questo « Bianco e Nero » riafferma quel suo onorevole carattere puramente culturale ed elevato, che si mantiene d'accordo con le nostre concezioni morali ed educatrici sul cinema, carattere, fra l'altro, che gli fa apprezzare gli studi di cinema (e si andassero sempre più intensificando!) delle menti maggiori del nostro ateneo di Milano.

GASTONE CANESSA

(Da *Gioventù Italica*)

« BIANCO E NERO » E L'ATTORE

La Rivista « Bianco e Nero » è il principale documento dell'opera culturale che il Centro svolge, in continua aderenza alle pratiche necessità della nostra cinematografia; è una periodica, chiarificatrice sintesi di tutti i problemi. Specialmente notevole il fascicolo doppio 2-3 dell'anno II, dedicato all'« Attore », in cui oltre all'utilissima raccolta di centrali pagine, dovute e filosofi, scrittori, attori, registi, troviamo, nella Introduzione, scritta da Luigi Chiarini, una lucida e concreta determinazione della *dottrina estetica*, alla quale si ispira l'attività del Centro.

L'oggetto specifico della pubblicazione è l'attore cinematografico ma vi troviamo anche un'ampia parte dedicata all'attore teatrale, perchè molto giustamente si è distinto tutto ciò che rientra nella mera tecnica dalla fondamentale visione estetica. È, infatti, innegabile che occorre distinguere le due tecniche: quella cinematografica e quella teatrale, ponendosi bene in mente che, viste nella loro specifica fisonomia e nelle loro necessità, esse sono se-

parate da distanza incolmabile, che rende impossibile ogni *contaminatio* ma è anche vero — come giustamente nota il Chiarini — che lo studio della *personalità* dell'attore, in quanto vi si realizzi un mondo d'arte, si rannoda intimamente a una unità fondamentale, a uno spirituale centro.

Ora qual'è il punto saliente, attraverso il quale si giunge alla comprensione dell'*aperto segreto*, che vive nella personalità dell'attore? Qui ci troviamo di fronte alle opposte teorie del Diderot — che voleva l'attore freddo, tranquillo, fornito di penetrazione e di nessuna sensibilità — e del Larive, il quale, più che il cervello, desiderava, nell'attore, il cuore, la emotività. Di fronte a questi due capisaldi della teoria drammatica, il Chiarini — con una analisi critica, in cui chiaramente si rivela il metodo adottato nel Centro — fissa acutamente il criterio, per il quale le dottrine del Diderot e del Larive peccano ambedue di *astrattezza*. Ma aggiunge che, in sostanza, la prima contiene degli elementi di verità, che la pongono su un *piano estetico*, mentre la teoria del Larive pecca di empirismo psicologico. Infatti, « l'uno presuppone una tecnica e, conseguentemente, una scuola, ove una simile tecnica si possa apprendere, mentre l'altro si rifà alla pratica e, più ancora, alla improvvisazione ».

Per l'unità fondamentale dello spirito, il sentimento solo astrattamente si può distinguere dal pensiero, mentre, in realtà, vi si manifesta; quindi, l'attore è veramente tale se giunge a esprimere consapevolmente il suo mondo interiore: come ogni artista. L'attore non deve ridurre alle proprie vibrazioni sentimentali il personaggio che è chiamato a incarnare ma ha l'obbligo di salire fino alle poetiche dimensioni del personaggio stesso, individuandone il carattere e i sentimenti.

Notiamo che il Chiarini, seguendo, com'è naturale un determinato indirizzo filosofico, non se ne rende schiavo ma lo ripensa, lo fa suo e, in ciò che quell'indirizzo ha di vitale, lo concretizza in una visione estetica, la quale trova la sua individuazione in problemi vivi.

* * *

Se è vero che la tecnica del cinema non è quella del teatro, in che cosa differiscono? Prescindendo qui da altri elementi di differenziazione, diciamo che l'attore di teatro *crea la interpretazione* di un personaggio artisticamente già vivo e definito, mentre l'attore cinematografico, intervenendo in una fase che precede la interpretazione compiuta, crea più intensamente, pone in atto la sua personalità al centro della creazione stessa.

Secondo noi, queste lucide osservazioni del Chiarini contengono una risposta a chi vorrebbe negare al cinematografo la possibilità di realizzare quella *comunione con il pubblico*, che il teatro (quello vero) certo raggiunge. In tutte e due le forme di spettacolo occorre un pubblico, cioè una *collettività*, a cui venga offerto uno spettacolo. Ma mentre l'attore teatrale pone fra la sua soggettività e quella del pubblico un tramite *empirico*, cioè la presenza fisica di questo o quel determinato pubblico, l'attore cinematografico, *appunto perchè crea più intensamente*, agisce per il pubblico: cioè per una collettività universale vivente nel suo spirito di artista e nella quale rientrano, come specificazioni, tutti i pubblici possibili con la loro concreta spiritualità. Un filosofo direbbe che l'attore cinematografico agisce su un piano *trascendentale*.

Nell'un caso e nell'altro, attraverso tecniche diverse, l'artista vero sa innalzarsi sull'immateriale piano, dove vivono i fantasmi immortali dello spirito e sa portarli, inconfondibili, fra noi, per la nostra gioia e la nostra interiore purificazione.

RAFFAELE MASTROSTEFANO

(Dal *Lavoro Fascista*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore Responsabile*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633